

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta  
Ústav románských studií

Románské literatury

# **Disertační práce**

**Proměny domu**

**(analýza domu v portugalském románu 20. století)**

**Transformations of the Concept of House**

**(An Analysis of the House in the 20th Century Portuguese Novel)**

Vedoucí práce: Mgr. Šárka Grauová, Ph.D.

2018

Mgr. Karolina Válová

## *PROHLÁŠENÍ*

*Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 27. 3. 2018*

.....

## *PODĚKOVÁNÍ*

*Děkuji doktorce Šárce Grauové za odbornou pomoc, podnětné připomínky a trpělivý přístup. Děkuji též svým blízkým, rodině a přátelům, bez nichž bych tuto cestu neušla.*

## Anotace

Disertační práce s názvem *Proměny domu (analýza domu v portugalském románu 20. století)* mapuje pojetí, zobrazení a především proměny prostoru domu, pojímaného též jako archetypální prostorová univerzálie v portugalském románu 20. století. Po úvodu a shrnutí heterogenních literárně-teoretických přístupů k analýze domu se ve druhé kapitole soustředí zejména na topologický rozbor a dále na rozbor symbolického prostoru.

Pro tematologii a literární topologii je topos domu stěžejní. Ať už ve smyslu lidského obydlí, dočasného útočiště nebo naopak domova, je dům esenciálním prostorem většiny literárních příběhů, je jakýmsi statickým protějškem postavy, tvoří její zázemí či naopak cíl jejího směřování. Ve způsobu svého uspořádání může odrážet charakter postavy nebo zdůraznit významný rozpor mezi prostorem a bytostí, která jej obývá. V průběhu 20. století, v souvislosti s tím, jak se proměňuje role, funkce, podoba i význam literární postavy i ostatních konstitutivních prvků narativního textu, dochází k výrazným proměnám i v pojetí prostoru domu. Těmito proměnami se zabývá třetí kapitola práce, která v diachronním náhledu představuje vybrané autory portugalské prózy, v jejichž dílech se objevuje dům v podobě výrazného prostorového toposu.

Obsahem následujících tří kapitol je již vlastní podrobný literárněvědný rozbor zvolených románů, který se pokouší o hledání nových interpretačních pohledů a rozkrývání širších významů děl. Ve čtvrté kapitole je analyzována neorealistická novela *Včela v dešti* (Uma Abelha na Chuva) Carlose de Oliveiry, v níž je dům zobrazen jako permanentní bojiště mezi mužem a ženou, stejně jako mezi společenskými třídami, novým a přežitým řádem. Pátá kapitola se věnuje lyricko-reflexivnímu románu *Navždycky* (Para Sempre) Vergília Ferreiry. Protagonista románu se vrací do rodného domu. Léta opuštěná budova v něm vyvolá potřebu rekapitulace života, která následně přerůstá v pátrání po smyslu lidské existence jako takové. Šestá kapitola zkoumá postmoderní román *Zahrada bez hranic* (O Jardim sem Limites) Lídie Jorgeové zasazený do porevolučních osmdesátých let. Lisabonský dům obývají dvě generace reprezentované na jedné straně rodinou majitelů v přízemí a na druhé straně jakousi utopickou komunitou mladých lidí žijících v prvním patře. Zatímco starší generace se snaží zúčtovat s minulostí poznamenanou životem v diktatuře, mladší podobnová generace žije pouze přítomností. Chybějící dialog mezi nimi je výpovědí o tehdejší společnosti.

V závěru je shrnuta koncepce celé práce a výsledky literární analýzy jsou dány do souvislosti se sociopolitickým vývojem Portugalska.

## **Klíčová slova**

portugalská próza 20. století; neorealismus; existencialismus; postmodernismus; román; prostor; dům; rodové sídlo; rod; Gândara; Karafiátová revoluce; slovo; cesta; symbol; Carlos de Oliveira; Vergílio Ferreira; Lídia Jorge

## Abstract

The dissertation under the title *Transformations of the Concept of House (An Analysis of the House in the 20th Century Portuguese Novel)* endeavours to map the concept, portrayal and primarily the transformations of the space of a house, which is at the same time interpreted as an archetypal space universal in the 20th century Portuguese novel. Following the introduction and a summary of various literary theory approaches to the analysis of a house, Chapter 2 focuses in particular on a topological analysis and an analysis of the symbolic space.

The topos of the house is fundamental for thematology and literary topology. A house, representing either a dwelling place, a temporary refuge or a home, is an essential space in the majority of literary stories; it is a certain static counterpart to a literary character, it forms their background or represents an aim to which they are heading. Its organization may reflect a character's nature or emphasize a significant contradiction between the space and the human being inhabiting it. As the role, function, form and significance of a literary character and of other constitutive elements of a narrative text were transformed in the course of the 20th century, the concept of the space of a house also underwent significant changes. Chapter 3 of the dissertation is dedicated to these transformations; using a diachronic perspective, it introduces selected authors of Portuguese prose whose works feature a house as a distinct spatial topos.

The next three chapters provide a detailed literary theory analysis of the selected novels, which aims to find new interpretation perspectives and uncover broader meaning of the literary works. Chapter 4 contains an analysis of Carlos de Oliveira's neorealist novella *A Bee in the Rain* (*Uma Abelha na Chuva*), where the house is portrayed as a permanent battlefield between a man and a woman, as well as between social classes and new and obsolete orders. Chapter 5 is dedicated to Vergílio Ferreira's lyrical reflective novel *Forever* (*Para Sempre*). The novel's protagonist returns to his childhood home. The house, which has been abandoned for years, provokes a need in him to review his life, which leads to a search for the meaning of human existence in general. Chapter 6 looks into Lídia Jorge's postmodern novel *The Garden without Limits* (*O Jardim sem Limites*), which is set in the post-revolutionary period of the 1980s. A house in Lisbon is inhabited by two generations represented on the one hand by the family of the owners living on the ground floor and on the other hand by a certain utopian community of young people living on the first floor. The older generation is trying to settle accounts with the

past affected by the life in a dictatorship, whereas the young generation lives only in the present, in a democratic, globalized and consumerist European metropolis. The lack of any dialogue between the two testifies about the state of the society in that period.

The conclusion summarizes the concept of the dissertation and the results of the literary analysis are put into context with the social political development in Portugal.

## **Key words**

20th century Portuguese novel; neorealism; existentialism; postmodernism; novel, space; house; family seat; family; Gândara; Carnation Revolution; word; journey; symbol; Carlos de Oliveira; Vergílio Ferreira; Lídia Jorge

## Resumo

A dissertação nomeada *A transformação da casa (uma análise de casa nos romances portugueses do século XX)* mapeia a conceptualização, representação e sobretudo as metamorfoses do espaço doméstico, também concebido como um espaço arquetípico universal nos romances portugueses do século XX. Após a introdução e o resumo de diferentes abordagens teórico-literárias do espaço doméstico, o segundo capítulo se concentra na análise topológica e em seguida na análise do espaço simbólico.

O tópos de casa é crucial para a tematologia e topologia literária. Quer no sentido de uma habitação humana, um abrigo temporário quer, ao contrário, de um lar, a casa é um espaço essencial na maioria das histórias literárias. A casa pode, conforme sua disposição, refletir o caráter da personagem ou ressaltar uma contradição significativa entre o espaço e o ente que o habita, como se fosse o contraponto de um protagonista, parte de seu interior ou, ao contrário, alvo de seu encaminhamento. Durante o século XX, à medida em que se transformam o papel, a função, a forma e o significado da personagem literária, assim como outros elementos constituintes do texto narrativo, igualmente ocorrem transformações na conceptualização do espaço doméstico. Estas metamorfoses são analisadas no terceiro capítulo da tese que, baseado num olhar diacrónico, apresenta uma escolha de autores de prosa portuguesa em cujas obras a casa aparece como um tópos espacial marcante.

Os três capítulos seguintes apresentam uma detalhada análise literária de romances escolhidos. Esta análise busca descobrir novos significados e olhares interpretativos mais amplos. O quarto capítulo é dedicado a uma análise da novela neorrealística *Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira, na qual a casa é representada como um campo de batalha permanente entre homens e mulheres, entre classes sociais, ordens novas e ultrapassadas. O quinto capítulo devota-se ao romance lírico-reflexivo *Para Sempre* de Vergílio Ferreira. O protagonista do romance volta para sua casa natal. A casa abandonada há anos provoca a necessidade de recapitular sua vida a ponto de fazê-lo indagar-se sobre o sentido da existência humana. O sexto capítulo pesquisa o romance pós-moderno *O Jardim sem Limites* de Lídia Jorge, situado nos pós-revolucionários anos 80. Na casa lisboeta habitam duas gerações representadas de um lado pela família dos donos no rés-do-chão e no outro lado por uma certa comunidade utópica de pessoas jovens que vivem no primeiro andar. Os velhos tentam acertar contas com o passado marcado pela vida na ditadura, os jovens vivem somente no presente



numa metrópole europeia democrática, globalizada e consumista. O diálogo ausente entre elas é um testemunho sobre a sociedade de então.

A conclusão resume o conceito de toda a tese, os resultados da análise literária são interligados com o desenvolvimento sociopolítico de Portugal.

## **Palavras-chave**

novelística portuguesa do século XX; neorrealismo; existencialismo; pós-modernismo; romance; espaço; casa; sede familiar; Gândara; Revolução dos Cravos; palavra; caminho; símbolo; Carlos de Oliveira; Vergílio Ferreira; Lídia Jorge

# OBSAH

1. Úvod	...1
2. <b>Prostor</b>	...5
2.1. Literární prostor	...6
2.2. Vybrané tendence přístupu k literárnímu prostoru	...11
2.2.1. Časoprostorová modalita – idyla	...16
2.3. Symbolický prostor	...18
2.4. Podoby domu v literatuře	...28
2.5. Historický nástin toposu domu	...30
3. <b>Domy v dílech portugalských spisovatelů</b>	...36
3.1. Domy Eça de Queiróse	...40
3.2. Domy v letech 1900-1974	...46
3.3. Domy po Karafiátové revoluci	...52
4. <b>Dům-bojiště (v novele <i>Včela v dešti</i> Carlose de Oliveriy)</b>	...60
4.1. Nešťastný lid z písčiny dun	...62
4.2. Kulhavá klisna	...66
4.3. Nastavený loket	...73
4.4. Dvoukolka jako model domu	...76
4.5. Med a žluč	...80
4.6. Déšť, pramen, moře a další transformace vody	...85
4.7. Zlato a bláto	...87
5. <b>Dům-život (v románu <i>Navždycky</i> Vergília Ferreiry)</b>	...88
5.1. Housle	...91
5.2. Hodiny	...96
5.3. Soška anděla	...100
5.4. Slamák	...102
6. <b>Dům-průsečík paměti (v románu <i>Zahrada bez hranic</i> Lúdie Jorgeové)</b>	...106
6.1. Území papouščí dynastie	...110
6.2. Území kuchyňského stolu	...121
6.3. Území minulosti	...124
6.4. Území arara	...128
6.5. Území Static Mana	...133
6.6. Území provinčnosti	...137
6.7. Území Vypravěčky	...142
6.8. Území viny	...145
7. <b>Závěr</b>	...151
8. <b>Seznam použité literatury</b>	...155

# 1. Úvod

Ve vztahu k lidskému myšlení a vnímání světa je prostor spolu s časem jednou z nejvýznamnějších kategorií. Abstraktní pojem prostoru, skrze který si modelujeme podobu světa, je kulturním a sociálním konstruktem, stejně jaké konstruktem sémantickým. Literární prostor se v širším významu slova „prostor“ týká všech složek textu a je zkoumán z mnoha hledisek v různých literárně-vědných oblastech. Jednotlivé přístupy vyplývají z rozdílných podob a funkcí prostoru v díle.

Ve 20. století se dostávají ke slovu vědní obory jako literární topologie a tematologie, které se přednostně věnují zkoumání prostoru v uměleckých textech. Analyzují jej jako samostatnou součást narativního celku. Zajímají se o jeho vývoj a zkoumají vztahy mezi tématem prostoru a žánrem nebo literárně-historickým obdobím. Věnují se pochopitelně různým podobám prostoru ve vztahu k různorodému literárnímu publiku, k literární produkci a k proměnám žánru a syžetu.

Podle teoretičky Alice Jedličkové nalézáme v přístupu k literárnímu prostoru dvě základní tendence. Jedna z nich se zaměřuje především na to, co prostor znázorňuje, druhá naopak sleduje, jak je prostor konstruován.<sup>1</sup> Jedličková upozorňuje, že u první tendence si všímáme přikládání symbolických významů literárního prostoru rovněž tam, kde jde o pouhou věcnou referenci, tedy k entitám fikčního světa. Druhá tendence přístupu k literárnímu prostoru se kromě sledování struktury textu zaměřuje na interpretaci díla v kontextu kultury a společnosti jeho vzniku.

Pro tuto práci bude důležitým symbolický přístup k textu při důrazu na analýzu symbolického prostoru. V próze 20. století, zejména v období od prvních románů Marcela Prousta, se vlastně zřídka setkáváme s přímým autorským přístupem k pozorování a následnému popisu skutečnosti. Jako by se vytrácel termín „popis“ a celkový přístup k tradici „realistického“ prostoru.

---

<sup>1</sup> Jedličková, Alice. „Prostor fikčního narativu: textová konstrukce, kulturní modely a mentální obrazy“. In Malura, Jan. Tomášek, Martin. *Město: Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava : Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011, s. 15

Pro tematologii a literární topologii je topos domu velmi důležitý. Ať už ve smyslu lidského obydlí, dočasného útočiště nebo naopak domova. Dům je esenciálním prostorem většiny literárních příběhů, rovněž je jakýmsi statickým protějškem postavy, tvoří její zázemí či naopak cíl jejího směřování. Ve způsobu svého uspořádání může odrážet charakter postavy nebo zdůraznit významný rozpor mezi prostorem a bytostí, která jej obývá. V průběhu 20. století, v souvislosti s tím, jak se proměňuje role, funkce, podoba i význam literární postavy i ostatních konstitutivních prvků narativního textu, dochází k výrazným proměnám i v pojetí prostoru domu. V námi vybraných metodologických publikacích se vyskytuje termín „příbytek“, který v rámci definice lidského obydlí nedělá rozdíly mezi domem, bytem nebo pokojem. Tento termín používá Daniela Hodrová v *Citlivém městě*, v kapitole nazvané „Příbytek“, stejně jako Zdeněk Hrbata ve své studii „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“, rovněž v kapitole nazvané „Příbytky“. Chápáním domu a jeho částí, kterými jsou byty, samostatné pokoje nebo další běžně neobývané prostory domu, jakožto vzájemných podmnožin tvořících příbytek navazují Hodrová a Hrbata na francouzského filozofa Gastona Bachelarda, který věnoval topologii domu významnou část své monografie *Poetika prostoru*. Termínem „příbytek“ v rovině svého fenomenologicko-psychoanalytického přístupu označuje Bachelard každý obývaný prostor skýtající pocit bezpečí a stability, sloužící rovněž jako zdroj vzpomínek a vystupující jako model archetypálního bytí. Archetypální bytí poté spojuje s jednotlivými částmi domu, které mají specifické významy.

Zatímco druhá kapitola práce je věnována přehledu různých literárně-teoretických přístupů k analýze domu, třetí kapitola v diachronním náhledu nastiňuje možné obrazy domů v dílech jednotlivých portugalských spisovatelů. Není zde snahou podat encyklopedický seznam všech autorů literárních děl „s domy“ zejména ve 20. století, natož přehled literárních období či směrů. Cílem je na příkladech se stručným komentářem představit různé podoby domu jako samostatného toposu. Jednotným kritériem výběru byl v próze tematizovaný dům určený primárně k obývání, který není pouhou kulisou či místem děje, ale stává se alegorickým, metonymickým či symbolickým prostorem.

Topos domu se v evropské literatuře začíná častěji objevovat v 19. století v souvislosti s vzestupem buržoazie. Společně s novým stavem lidského bytí a vědomí, které po fázi expanze do světa směřovaly opět dovnitř, do soukromí. Ani ne znovu za pomyslné hradby měst, ale do bezpečí měšťanského domu, mezi čtyři stěny. Z tohoto důvodu je celá jedna podkapitola věnována dílu Eça de Queiróse, v jehož románech z poslední třetiny 19. století nacházíme počátky nejrůznějších paralel mezi obrazy obývaného prostoru a obrazy společnosti. Další dvě podkapitoly se věnují domům autorů druhé modernistické generace a neorealistického hnutí, a dále příbytkům v dílech publikovaných po Karafiátové revoluci roce 1974.

Zde se nabízí otázka řešená v této disertační práci, tedy zda existuje tematická provázanost mezi zmiňovanými díly ve vztahu k domu?

Obsahem závěrečných tří kapitol bude již vlastní podrobný literárněvědný rozbor zvolených románů, který se pokouší o hledání nových interpretačních pohledů a rozkrývání širších významů děl. Metodologický postup je nutným souborem různých, v úvodu práce zmíněných přístupů. Ovlivněn je však zejména scénériemi Janusze Sławińskiego, studií Jurije Lotmana o významu prostoru charakterizovaného pomocí opozic a teorií chronotopu Michaila M. Bachtina.

V neorealistické novele *Včela v dešti* (Uma Abelha na Chuva, 1953) Carlose de Oliveiry, je příbytek zobrazen jako permanentní území sváru. O své místo bojují muž a žena, stejně jako staré a nové společenské řády. Novela je, jak je pro autora typické, propojena opakujícími se tématy ohně a vody, tlení a následného znovuzrození nebo zločinu a svědomí. Výraznou roli hrají též symboly jako med, zlato a bláto. Obraz domu ústředního manželského páru, rodové sídlo odsouzené k zániku, tvoří paralely s obrazem rozkladu osobnosti majitele domu, rodu a posléze celé společenské třídy. Statek je navíc konfrontován s několika dalšími prostory, například prostým seníkem nesoucím znaky idylly nebo s nepříjemně těsnou dvoukolkou.

Prózy Vergília Ferreiry jsou provázané hledáním smyslu lidské existence a nedosažitelné celistvé dokonalosti. Jsou o hledání víry ve světě, v němž již neexistuje Bůh. A rovněž svým způsobem představují filozofická pojednání o smrti. Jedním z vrcholných děl portugalské reflexivní prózy je román *Navždycky* (Para Sempre, 1983). Protagonista Paulo je čerstvý důchodce, který se rozhodl opustit město a dožít ve

venkovském domě svého dětství. Dům byl dlouhá léta opuštěn, staronový majitel jej otevírá, zpřístupňuje a pro sebe znovu „objevuje“. Mezi prachem, smetím a trochou starého haraburdí v nezařízených pokojích nachází věci, které vyvolávají nejen různé asociace, ale především proudy vzpomínek. Ze předmětů jako housle, dámský klobouk nebo soška anděla se stávají symbolické klíče k rekapitulaci života, stejně jako ke snění. Hlavním symbolem domu, pojatého v próze jako obraz života, jsou ovšem hodiny. Ty se zastavily dávno v době Paulova dětství a znovu se rozběhly teprve na sklonku jeho života. Hrdina se právě v tomto domě, kde obnovený chod hodin ukazuje na neúprosný běh času, pokouší dát dohromady vlastní životní příběh a zejména najít dokonalé, podstatné, všezahrnující slovo, které by dalo smysl tomu zbytku života, který jej ještě čeká.

Postmoderní román *Zahrada bez hranic* (O Jardim sem Limites, 1995) Lídie Jorgeové je zasazen do porevolučních osmdesátých let. Dům, nazvaný Dům papoušků, funguje v románu rovněž jako průsečík, v němž se protíná několik různých pamětí: generační, národní, genderová a umělecká. Obývají jej dvě generace reprezentované na jedné straně rodinou majitelů v přízemí a na druhé straně jakousi komunitou mladých lidí, kteří si pronajímají pokoje v prvním patře. Staří se snaží zúčtovat s minulostí poznamenanou životem v diktatuře, mladí žijí pouze přítomností v demokratické, globalizované a konzumní evropské metropoli. Chybějící dialog mezi nimi je výpovědí o „tichu“ v tehdejší společnosti.

Výsledky literárních analýz jsou v závěru práce uvedeny do souvislostí se sociopolitickým vývojem Portugalska. Sledovaná provázanost opakujících se motivů v jednotlivých domech zobrazených v portugalských prózách 20. století by měla vyústit v navrhované členění do určitých tematických okruhů.

## 2. Prostor

Ve vztahu k lidskému myšlení a vnímání světa je prostor spolu s časem jednou z nejvýznamnějších kategorií. „Pojem prostoru je kulturním a sociálním konstruktem,“<sup>2</sup> stejně jako konstruktem sémantickým. Je tedy abstraktním pojmem, skrze který si modelujeme podobu světa. „Slovo prostor má v běžném a odborném jazyce různé významy, které souvisí i se značně rozdílným chápáním označovaného jevu.“<sup>3</sup> Opomeneme-li přírodní vědy, k problematice „abstraktního“ prostoru se postupně vyjadřovala především filozofie, literární teorie a antropologie.

„Dějiny filozofie oscilují mezi dvěma pojetími žitého prostoru: realistickým a idealistickým.“<sup>4</sup> Realistické pojetí, pro něž je určující kategorie lokalizace, najdeme například u Aristotela, který vnímal jasně ohraničený vesmír jako základ světa a prostor společně s časem jako extrapolaci lidské zkušenosti. V rámci idealistické filozofie rozeznáváme eukleidovský souvislý, stejnorodý, trojrozměrný a na svém obsahu nezávislý, v dnešním chápání matematicko-fyzikální, modelový koncept pojetí prostoru. V rámci separační teorie se mu přibližuje Leibnitzův koncept, který definuje prostor jako vztahový. Newtonův koncept naopak popírá „relativnost a vztahovost, prostor je absolutní a nezávislý na objektech, které se v něm pohybují“.<sup>5</sup> V opozici proti nim stojí teorie Einsteinova, „podle níž jsou tyto aspekty navzájem závislé a dohromady vytvářejí jedinečný, čtyřrozměrný komplex — časoprostor“.<sup>6</sup>

V 18. století došel německý filozof Immanuel Kant k závěru, že způsob našeho vnímání závisí na samostatné nemateriální entitě, reprezentované časem a prostorem. Prostor byl v jeho pojetí jednou z apriorních forem nazírání. A právě problematika

---

<sup>2</sup> Hrbata, Zdeněk. „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“. In Červenka, Miroslav a kol. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst. 2005, s. 317

<sup>3</sup> Hausenblas, Karel. „Zobrazení prostoru v Máchově Máji“. In *Výstavba jazykových projevů a styl*. Praha : Univerzita Karlova, 1972, s. 131

<sup>4</sup> Svatoňová, Kateřina. *2 ½ D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha : Casablanca, 2008, s. 20

<sup>5</sup> Op. cit., s. 23

<sup>6</sup> Zoran, Gabriel. „K teorii narativního prostoru“. *Aluze*, 2009, č. 1., s. 39

„časoprostoru“, zahrnující dvě rozdílné, ale navzájem se proplétající a ovlivňující kategorie, se stává jednou z hlavních otázek pro literární teorii. Výrazné rozdíly mezi prostorem a časem vnímal na protikladu homogenosti Henri Bergson. Martin Heidegger nenahlížel na prostor jako na oddělenou kategorii, ale považoval jej za bytostnou součást člověka.<sup>7</sup>

Prostor společně s časem představují dva významné okruhy problémů také z antropologického hlediska, protože vymezení svého „místa“ tvoří odpradávná představu o vlastní identitě. Francouzský antropolog a etnolog Marc Augé ve studii „Nové světy“ z knihy *Antropologie současných světů* (Pour une anthropologie des mondes contemporains, 1994) definoval prostřednictvím souboru vztahů, které mají k prostorům jejich uživatelé, „místa“ a „ne-místa“.<sup>8</sup> Na ne-místě nelze vnímat identitu, vztahy ani historii, protože je vymezeno pouze účelem svého vzniku.

## 2.1. Literární prostor

Umělecké texty, na rozdíl například od výtvarných projevů, bývaly dlouho považovány za umění s dominancí času. Tak jej v 18. století chápal německý osvícenec Gotthold Ephraim Lessing, který ve své knize *Laokoon* (Laokoon, 1766) srovnával malířství a poezii. Hlavní rozdíl našel v tom, že malířství využívá tvarů a barev v prostoru, zatímco poezie artikulovaných zvuků v čase. Lessingovy myšlenky navzdory několika polemikám ovlivnily chápání prostoru v literatuře na téměř další dvě století a učinily z něj víceméně kulisu pro události a postavy.

Jedním z nejznámějších pojetí času a prostoru v literární vědě je teorie „chronotopu“ Michaila Michajloviče Bachtina z třicátých let 20. století. Chronotop, označený za formálně-obsahovou literární kategorii, je definován jako vzájemný

---

<sup>7</sup> Srov. Pětová, Marie. „Prostorovost člověka a světa u pozdního Heideggera“ In Novotný Jaroslav: *Člověk mezi rozprostraněností a krajinou. Studie k rozmanitosti chápání prostoru*. Praha : Togga, 2008. s. 39-54

<sup>8</sup> Augé, Marc: „Nové světy“. In *Antropologie současných světů*. Přel. Ivana Holzbachová. Brno : Atlantis, 1999, s. 109



souvislý vztah „osvojených časových a prostorových relací“.<sup>9</sup> Bachtin se domnívá, že v literárně uměleckém chronotopu je hlavním principem čas, který se „zhušťuje a stává se hmotnějším a umělecky viditelným, zatímco prostor se intenzifikuje a zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie“.<sup>10</sup>

Jeden z prvních teoretických textů o prostorové organizaci díla, *Forma prostoru v moderní literatuře* (Spatial Form in Modern Literature) od Josepha Franka, vyšel v roce 1945. Pojmem „forma prostoru“ Frank charakterizoval práci s narativem v literárních dílech, která ústí až v zastavení plynutí času, přičemž kladl důraz zejména na prostorové vztahy nezávislé na odvíjení událostí.

Prostoru v poezii se na základě poznatků z psychoanalýzy a fenomenologie věnoval Gaston Bachelard v práci *Poetika prostoru* (La poétique de l'espace, 1957).

Opačného názoru než Bachtin byl strukturalisticky zaměřený polský literární teoretik Janusz Sławiński, který ve své studii ze sedmdesátých let 20. století „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“ uvádí, že „fabule, svět, postavy, konstrukce času, literární komunikační situace, ideologie díla – se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru...“<sup>11</sup> Sławiński navíc upozornil na to, že jedním z literárněteoretických problémů je samo zkoumání prostoru, s ohledem na šíři analyzované kategorie a množství vědeckých přístupů. „Vlastností úvah o literárním prostoru je směřování různých jazyků a badatelských metod, volné chápání analytických pojmů, které se týkají různých realit a pokaždé jsou schopny vysvětlit něco jiného.“<sup>12</sup> Sławiński se ve své studii pozastavoval nad tím, že „pod společným heslem ‚prostor‘ [...] vystupují v literárněvědných úvahách velmi rozmanité jevy, které musí být

---

<sup>9</sup> Srov. Bachtin, Michail Michajlovič. „Čas a chronotop v románu: Studie z historické poetiky“. In *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha : Odeon, 1980, s. 222

<sup>10</sup> Tamtéž.

<sup>11</sup> Sławiński, Janusz. „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“. Přel. Petr Vidlák. In *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX století*. Brno : Host, 2002 s. 117

<sup>12</sup> Srov. Sławiński., s. 121

popisovány rozdílnými jazyky“.<sup>13</sup> Proto rozlišil sedm vědeckých perspektiv<sup>14</sup> podle aspektů prostoru v díle.

V roce 1974 vydal francouzský sociolog a filozof Henri Lefebvre knihu *Vytváření prostoru* (La production de l'espace), v níž se zabýval sociálními prostory, zejména městskými. Lefebvroy myšlenky zásadně přispěly ke zvýšení zájmu o kategorii prostoru během osmdesátých let, a to napříč vědními disciplínami.<sup>15</sup>

Představitel postmoderní filozofie Michel Foucault v eseji „O jiných prostorech“ (Des espaces autres, 1984) rozděluje prostory, vždy definované určitým souborem vztahů, na vnitřní a vnější. Zajímá jej jediný určitý typ míst, tzv. heterotopie, které zaujímají vztah k ostatním místům tím, že „zpochybňují, neutralizují nebo převrací soubor vztahů, které označují, zrcadlí nebo reflektují.“<sup>16</sup> Nejedná se o utopie, neskutečná umístění bez reálného místa, ani o jakýsi mezičlánek, „střední zkušenost“ zrcadla, ale o „jiná místa“. Ta jsou v našem světě častá a objevují se napříč kulturami, vyznačují se však tím, že do běžného světa plně nepatří. Tato místa, určitým způsobem posvátná nebo zapovězená, popírají či převrací ostatní místa, kde se žije. Osmdesátá léta nazval Michel Foucault „epochou prostoru“ a zkušenost se světem přirovnal k „síti, která spojuje body a proplétá se vlastním tkanivem“.<sup>17</sup>

V devadesátých letech vznikly významné studie Gabriela Zorana o prostoru v narativních textech. Gabriel Zoran ve studii „K teorii narativního prostoru“ částečně souhlasí s Lessingovým radikálním tvrzením: „Vztah mezi prostorem a časem v narativním textu postrádá jasnost i symetrii, kterou vykazuje, když jej aplikujeme na skutečnost. Literatura je v podstatě časové umění.“<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> Op. cit., s. 118

<sup>14</sup> Tyto perspektivy jsou: prostor jako systematický způsob organizace zobrazeného světa, oblast historické poetiky, sémantika prostoru, hodnocení prostoru na základě kulturních vzorů, archetypální analýza prostorových univerzálií, filozoficko-spekulativní úvahy o povaze a formě literárního prostoru a samo dílo, pojímané jako prostor prostřednictvím strukturální analýzy. Sławiński., s. 119-121

<sup>15</sup> Zúročeny byly zejména v novém pojetí urbanismu amerického geografa Edwarda Williama Soji.

<sup>16</sup> Foucault, Michel: „O jiných prostorech“. In *Myšlení vnějšku*. Přel. Čestmír Pelikán. Praha : Herrmann a synové, 2003, s. 75

<sup>17</sup> Op. cit., s. 71

<sup>18</sup> Zoran, s. 39.

Postmoderní estetika podrobila kritice eukleidovský geometrický model prostoru, který v globalizovaném a digitalizovaném světě přestal jako koncept uvažování dostačovat.<sup>19</sup> „V narativech se začala odrážet realita pluralitních prostorů, multiplicity a interaktivity, pro niž dřívější přístupy naratologie nemají odpovídající nástroje k jejímu popisu a interpretaci.“<sup>20</sup> Pro postmoderní prostor je charakteristická určitá polymorfnost a roztržitost. Do popředí se dostává zájem o mimoliterární skutečnosti, intertextuální vztahy, mimotextové fenomény účastníci se komunikačního procesu nebo teorii fikčních světů.

Vědním oborem, který si vzal zkoumání prostoru v uměleckých textech za svou hlavní úlohu, byla teprve tematologie a literární topologie, která vstupuje do širokého záběru literární teorie ve 20. století. Zkoumají téma prostoru víceméně jako samostatný prvek narativního celku, analyzují jeho vývoj a zabývají se spojitostmi mezi tématem prostoru a žánrem, literárněhistorickým obdobím. Dále si všímají proměn prostoru v závislosti na proměně literární produkce, literárního publika, literárního stylu a žánru. V českém prostředí se místu<sup>21</sup> dlouhodobě věnuje spisovatelka a literární teoretička Daniela Hodrová. Její přístup k teoretickému pojetí prostorových analýz kombinuje různé metody a stanoviska. Hodrová mluví o literární topologii tajemných míst s pamětí, o poetice literárně předurčených míst, o mytopoetice, v níž se skutečný svět prolíná se světem zobrazeným. Podobně jako Foucault chápe Hodrová dílo „jako síť vztahů, v níž prostor představuje oko či uzel této sítě a sám je tvořen další sítí vztahů“.<sup>22</sup>

Přestože zájem literárních badatelů i vědců v dalších oborech o problematiku prostoru od osmdesátých let 20. století výrazně vzrostl, postavení této kategorie v textu dodnes není „jasně definované a uznané“.<sup>23</sup> Zkoumání prostoru, v nejrozličnějších

---

<sup>19</sup> Jedním z prvních kritiků modelu eukleidovského prostoru a jeho relevantnosti o uvažování o světě byl Henri Lefebvre.

<sup>20</sup> Švédová, Marie. *Prostor v románové tvorbě Jiřího Kratochvíla*. Brno : Masarykova univerzita v Brně, 2009, s. 17

<sup>21</sup> pojem „místo“ autorka upřednostňuje před pojmem „prostor“

<sup>22</sup> Srov. Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím: Kapitoly z literární topologie*. Praha : Koniasch Latin Press, 1994. s. 5

<sup>23</sup> Zoran, s. 39.

aspektech tohoto pojmu, byť omezené pouze na literární teorii, nabízí široké množství různých oblastí, přístupů a metod, které lze následovat nebo s nimi polemizovat. Každý jednotlivý přístup je navíc schopen postihnout jen určité aspekty prostorové problematiky. Svatoňová hovoří o „neustále se proměňující prostorové množině, která je výslednicí mnoha prostorů rozprostírajících se do dalších rovin“.<sup>24</sup>

„Prostor zobrazený ve slovesném díle je prostor umělý, myšlený a vymyšlený, vybudovaný ze zkušenosti vnímání, z poznatků myšlenkových i ze zdrojů obrazotvornosti, a je v určité relaci k jiným prostorům: především k prostoru používanému a k běžné představě prostoru.“<sup>25</sup> Zabýváme-li se prostorem v textech literárních děl, musíme hned zpočátku konstatovat, že prostor zprostředkovaný narativním textem je odlišný od prostoru, který se nabízí našim smyslům v rámci aktuálního, reálného světa. Na zkušenost s literárním prostorem upozorňuje Hodrová: „I když prostor v díle představuje model jistého přirozeného prostoru, není tato modelovost nikdy přímočará, jelikož jde o skutečnost jiného řádu.“<sup>26</sup>

Ruský sémiotik Jurij M. Lotman v kapitole „Problém uměleckého prostoru“ knihy *Struktura uměleckého textu* (Struktura chudožestvennogo teksta, 1970) vidí problém uměleckého prostoru již „v nutnosti použití specifického jazyka, kterým se vícerozměrný a neohrazený prostor skutečnosti odráží ve dvojrozměrném a ohraničeném prostoru obrazu, respektive jakémkoli uměleckém díle“.<sup>27</sup>

„Pro vnímání uměleckých děl a fikcí je podstatné protínání dvou, respektive tří prostorů. Prostoru žitého a jeho podvojného obrazu, prostoru díla a uvnitř něho.“<sup>28</sup> Svatoňová pod žitý, tedy reálný prostor, dále zahrnuje prostor fyzický – tělesný a vjemový, prostor mentální – formovaný myšlenkovými procesy a prostor sociální – konstruovaný na základě prostorových konvenčně přijímaných kódů.

---

<sup>24</sup> Svatoňová, s. 14

<sup>25</sup> Hausenblas, s. 132

<sup>26</sup> Srov. Hodrová, Daniela, et al. *Poetika míst: Kapitoly z literární tematologie*. Jinočany : H&H, 1997, s. 14

<sup>27</sup> Srov. Lotman, s. 249

<sup>28</sup> Svatoňová, s. 14

Až do doby avantgardních vln na počátku 20. století se umění snažilo o „mimésis“, určitou fixaci skutečnosti, přenos části reality do díla a vytvoření nápodoby žitého prostoru. Literatura, respektive poezie, byla jedním z mimetických umění definovaných již Aristotelem. Tato umění byla podmíněna „analogickým vztahem mezi fikcí a realitou“.<sup>29</sup> Literatura byla dlouhou dobu považována za „přímou reprezentaci a zobrazení jednotlivin nebo obecností reálného světa“.<sup>30</sup> Plně mimetický přístup k literatuře byl v minulých desetiletích kritizován a je považován za nedostatečný zvláště proto, že postmoderní literatura si nestanovuje nápodobu jako jeden z cílů, naopak ji výrazně zpochybňuje. Alternativou k překonané mimetické teorii se zdá být relativně nová teorie fikčních světů.

## **2.2. Vybrané tendence přístupu k literárnímu prostoru**

Zkoumání prostoru v uměleckých textech se ve 20. století věnují především vědní obory jako literární topologie a tematologie. Téma prostoru analyzují jako samostatný prvek narativního celku. Zajímají se o jeho vývoj a zkoumají vztahy mezi tématem prostoru a žánrem nebo literárněhistorickým obdobím. Všímají si pochopitelně různých proměn prostoru ve vztahu k různorodému literárnímu publiku, k literární produkci a k proměnám žánru a všeobecně syžetu. Dále se podrobně zabývají podobou prostoru, jeho konstrukcí, stejně jako jeho běžnými a atypickými charakteristikami. Jako příklad uveďme třeba děsivý zámek v anglickém gotickém nebo později černém románu nebo typické levné pronajímané pokojíky v románech ruského či francouzského realismu. Literární topologie rovněž neopomíná dílčí sounáležitosti prostoru, jako jsou místnosti v domě a jejich vybavení včetně mnohdy různorodé a složité symboliky nejrůznějšího typu nábytku a jeho umístění v prostoru. Důraz je kladen též na dekorace, například obrazy, zejména portréty, lovecké trofeje nebo zrcadla. Nejrůznější posuny v těchto

---

<sup>29</sup> Tamtéž.

<sup>30</sup> Švédová, s. 27

ustálených konstrukcích jsou poté signálem širší proměny literárního spektra a žánrové inovace.

Podle teoretičky Alice Jedličkové nalézáme dvě základní tendence přístupu k literárnímu prostoru. Jedna z nich se zaměřuje především na to, co prostor znázorňuje, druhá naopak sleduje, jak je prostor konstruován.<sup>31</sup> Jedličková upozorňuje, že u první tendence si všímáme přikládání symbolických významů literárního prostoru rovněž tam, kde jde o pouhou věcnou referenci, tedy k entitám fikčního světa.<sup>32</sup> Druhá tendence přístupu k literárnímu prostoru se kromě sledování struktury textu zaměřuje na interpretaci díla v kontextu kultury a společnosti jeho vzniku.

Zdeněk Hrbata připomíná, že je nutné mít stále na zřeteli, že literární prostor se v širším významu slova „prostor“ týká všech složek textu. Různé přístupy k němu vyplývají z různých podob a funkcí prostoru v literárním textu. Těchto funkcí Hrbata rozeznává pět. Prostor může být předmětem popisu, popisná topografie zde organizuje zobrazování a vzniká tak prostor mimetický. U cestopisů, a to i u těch imaginárních, je prostor samotným prostředkem vyprávění.<sup>33</sup> Velmi důležitá je kategorie prostoru symbolického nebo ideologického zahrnující například hodnotový protiklad mezi městem a vesnicí. V literatuře se objevuje též rozsáhlá škála prostorových figur, abstraktních i konkrétních. V Zolových naturalistických náčrtech měst bývá často náměstí topografickou figurou dobového urbanismu, ve kterém se přímo zrcadlí dobový duch. V poslední, páté podobě prostoru je „popisovaný prostor derealizován, jinak řečeno střídán prostorem psaní, v němž se různými způsoby vytrácejí referenty, tj. existující předlohy a jména skutečného světa“.<sup>34</sup>

Zásadní tendence použitelné pro analýzu vybraných próz v této práci jsou Sławińskiego scénérie, Lotmanův význam prostoru a Bachtinův idylický chronotop.

---

<sup>31</sup> Jedličková, Alice. „Prostor fikčního narativu: textová konstrukce, kulturní modely a mentální obrazy“, In *Město: Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. In Malura, Jan. Tomášek, Martin. *Město: Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava : Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011, s. 15

<sup>32</sup> Jedličková, s. 15

<sup>33</sup> K jeho analýze je zvláště vhodná teorie Bachtinova chronotopu zmíněná v další části práce.

<sup>34</sup> Srov. Hrbata, s. 317

První tendenci přístupu k literárnímu prostoru představuje výše jmenovaná studie Janusze Sławińskiego. Při analýze časové a prostorové výstavby literárního díla je pro Sławińskiego zásadní deskripce formálních, tedy jazykových a kompozičních struktur. Úvahy o prostoru, jenž tvoří součást morfologie díla, se stávají předmětem systematické poetiky. „Charakteristika každého prostoru je podmíněna šancí a nutností existence jakýchkoli prostorových vztahů v rámci plánu zobrazení.“<sup>35</sup> Konstituování zobrazeného prostoru probíhá ve třech rovinách morfologických jednotek díla. Sławiński uvádí tři současné výstavbové procesy: rovina popisu, rovina scénérie a rovina tzv. přídatných významů.

V rovině popisu se zabývá „vytvářením prvků zobrazeného prostoru“. Zároveň navrhuje, aby se o zobrazeném prostoru „hovořilo důsledně jako o scénérii, jejíž objevování má v sobě vždy něco ze stavby dekorací, které nejsou důležité samy o sobě, ale výlučně kvůli tomu, co se v nich odehrává“.<sup>36</sup>

Scénérie jsou nahlíženy dle jejich funkce ze tří perspektiv. První z nich vymezuje množinu postav, protože „místa jsou více či méně obligatorně svázána s určitými atributy a funkcemi postav“.<sup>37</sup> Ve druhém typu scénérií prostor nabývá významů, které sledují směřování děje a zároveň jej vymezují: „soubor dějových událostí, scén a situací, kterých se postavy účastní“.<sup>38</sup> Třetí skupinou je poté literární komunikace, jejíž nedílnou součástí se prostor stává proto, že charakter prostorového uspořádání sděluje čtenáři další významy a je vlastně klíčový pro případnou budoucí interpretaci.

Přímou cestu k interpretaci ostatně nabízí kategorie „přídatných významů“, kterou Sławiński zmiňuje v souvislosti s konotacemi literární a kulturní tradice, jimiž je obdařen každý prostor. Tyto významy jsou podle autora víceméně standardní a čtenáře směřují mimo samo dílo. Scénérie může nabývat povahy symbolu, alegorie nebo tzv. velké metafory, podobně jako děj, postavy či vypravěč. Po definování scénérie je možné hledat druhotné významy těchto prostorů – významy přídatné, které jsou dodatečně

---

<sup>35</sup> Sławiński, s. 122

<sup>36</sup> Srov. Op. cit., s. 126

<sup>37</sup> Sławiński, s. 127

<sup>38</sup> Tamtéž.

vytvořeny a postaveny nad prostorové představy. Každý prostor získává konotace, „které mohou být rozpohybovány do té míry, do jaké v díle existuje zřejmá a programová systematizace zobrazených atributů a součástí prostorů...“<sup>39</sup>

Janusz Sławiński navazoval na myšlenky ruského sémiotika Jurije Lotmana, zejména analýzou kulturních vzorů a jejich rolí při modelování zobrazeného světa literárních děl, kde záleží na „ustáleném, morálním, estetickém nebo světonázorovém hodnocení místa“.<sup>40</sup>

Druhá tendence přístupu k literárnímu prostoru se kromě sledování struktury textu zaměřuje na interpretaci díla v kontextu kultury a společnosti jeho vzniku. Opírá se o teoretická východiska tzv. tartuské školy. Touto školou bývá souborně nazýváno dílo několika literárních vědců z Tartuské univerzity v Estonsku, kteří se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století zabývali hlavně koncepcemi prostoru města v ruské literatuře. Jejich přístup k pojetí literárního prostoru následovali v českém prostředí Daniela Hodrová nebo Zdeněk Hrbata, v zahraničí dále holandský teoretik Joost Van Baak zabývající se slovanskou, především ruskou literaturou.

Mezi nejvýznamnější představitele tartuské školy patřili Jurij Michajlovič Lotman, Boris Adrejevič Uspenskij a Vladimír Nikolajevič Toporov. Lotman se společně s Toporovem zabýval teoriemi znaku. V oblasti topologie řešili skutečnost, že čtenář zapojuje při recepci textu dosavadní znalosti, aby získal pojem o podobě prostoru. Došli k závěru, že konkrétní místo lze pojmenovat nejen plně významovými pojmy, ale i slovy s abstraktním významem.<sup>41</sup>

Lotman v kapitole „Problém uměleckého prostoru“ ze studie *Struktura uměleckého textu* (Struktura chudožestvennogo teksta, 1970) přisuzuje prostorům a konkrétním prostorovým vlastnostem vlastnosti obecnější, které přesahují text a zastupují ideologicky závažné významy. „...struktura prostoru textu se stává modelem struktury prostoru vesmíru a vnitřní syntagmatika prvků uvnitř textu jazykem

---

<sup>39</sup> Sławiński, s. 129

<sup>40</sup> Srov. Op. cit., s. 119

<sup>41</sup> Jurij Lotman uvádí příklad abstraktního pojmu „všechno“, který ve čtenáři významově vyvolává představu něčeho neohraničeného. Naopak představu ohraničenosti vyvolává rovněž abstraktní pojem „něco“. Lotman, s. 250



prostorového modelování.“<sup>42</sup> Prostory nalezené v textu nabývají dalších významů, které již v sobě zahrnují společenské, kulturní či historicky dané archetypy a stereotypy a přdestírají tak nové interpretační možnosti. Lotman takto hovoří o znacích, jejichž význam demonstruje na hierarchizovaných protikladech pojmů: vysoký – nízký, pravý – levý, blízký – vzdálený, zavřený – otevřený atd. „Již na úrovni nadtextového, čistě ideologického modelování je jazyk prostorových vztahů jedním ze základních prostředků chápání skutečnosti.“<sup>43</sup>

Lotman dále uvádí případy prostorových charakteristik s tzv. druhotnými významy. Za ně považuje nejvšeobecnější sociální, náboženské, politické a etické modely světa, jejichž pomocí člověk chápe okolní život a které mají pevné prostorové charakteristiky. Ty mohou být ve formě přímého protikladu, např. nebe – země nebo ve formě určité sociálněpolitické hierarchie s vyznačeným protikladem, např. horní – dolní nebo naposled ve formě „etického“ protikladu, např. pravý – levý.<sup>44</sup> Jednotlivé prostorové charakteristiky vstupují do interakcí a kombinují se, podobně se vrství také jejich významy.

Mezi protikladnými světy, prvky musí logicky existovat i předěl, na němž jeden začíná a druhý končí. „Hranice“ a její charakteristika je tedy v Lotmanově teorii jedním z nejdůležitějších pojmů. Hranice rozděluje velký prostor textu na tzv. podprostory, jejichž hlavní vlastností se stává jejich nepropustnost.<sup>45</sup> K interpretaci prostorů v domech dobře poslouží myšlenka systémových protikladů a jejich významů, které rozhybávají významy vztahů mezi členy prostorové konfigurace v románu.

Bachtin definuje formálně-obsahovou literární kategorii tzv. chronotop, tedy časoprostor. V literárněuměleckém chronotopu splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě. „Čas se v něm zhušťuje, stává se hmotnějším a

---

<sup>42</sup> „...štruktúra priestoru textu sa stáva modelom štruktúry priestoru vesmíru a vnútorná syntagmatika prvkov vnútri textu jazykom priestorového modelovania.“ Tamtéž.

<sup>43</sup> „Už na úrovni nadtextového, čisto ideologického modelovania je jazyk priestorových vzťahov jedným zo základných prostriedkov chápania skutočnosti.“ Srov. Lotman, s. 251

<sup>44</sup> Srov. Tamtéž.

<sup>45</sup> Lotman, s. 262

umělecky viditelným; prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. Časové indicie se vyjevují v prostoru, a proto se zvýznamňuje a měří časem.“<sup>46</sup> Bachtin upozorňuje, že chronotop má podstatný žánrový význam, v literatuře vlastně určuje žánr a jeho tvary. Chronotop definovaný jako formálně-obsahová kategorie rovněž do značné míry determinuje obraz člověka v literatuře, který má vždy chronotopickou povahu. Bachtin se zde odvolává na Kantovu *Kritiku čistého rozumu* (1781), v níž prostor a čas jsou charakterizovány jako nezbytné formy lidského poznání, včetně vjemů a představ. Bachtin však tyto formy nechápe jako transcendentální, ale jako formy reality.

### 2.2.1. Časoprostorová modalita - idyla

Druhá kapitola práce je věnovaná literárněvědnému chápání prostoru. Tuto teoretickou část ovšem z metodologického hlediska v souvislosti s Bachtinovými teoriemi, i když se tímto částečně přesouváme do kategorie časoprostorové modality, musíme doplnit o podkapitolu 2.2.1. týkající se druhu románového chronotopu- idyly.<sup>47</sup>

Ve studii „Čas a chronotopy v románu“ charakterizuje Bachtin základní románové chronotopy – chronotop románu řeckého, pikareskního, románu Rabelaisova, chronotop folklórní a idylický. Tyto chronotopy se poté skládají z různých dílčích chronotopů, obměňovaných v jednotlivých historických typech. Podle Bachtina je jedním z typů románu zv. idyla, která může být milostná, zemědělsko-pracovní nebo rodinná. Typy a podoby žánru idyly, známého již od antiky, se různí, všechny však mají určité společné rysy, plynoucí z jejich obdobného vztahu k „dokonale jednotnému folklórnímu času“.<sup>48</sup> Tento vztah se projevuje v poměru času k prostoru v idyle. Život a jeho události jsou v idyle nedílně spjaty s určitým místem, k němuž mají protagonisté románu mimořádný

---

<sup>46</sup> Srov. Bachtin, s. 222

<sup>47</sup> Uvedené pojmy poté využijeme ve čtvrté kapitole věnované neorealistickým novelám Carlose de Oliveiry, zejména *Včele v dešti*.

<sup>48</sup> Op. cit., s. 348

vztah. Oním místem bývá především vlast jako celek, rodný kraj, milované město nebo rodinné sídlo. Jedná se o místa omezená, která nijak nesouvisí s jinými místy a s ostatním světem. Zdá se, že život po sobě jdoucích generací jako by na těchto idylických místech mohl pokračovat věčně. „Jednota života pokolení (lidského života vůbec) je v idyle obvykle bytostně dána jednotou místa, tj. odvěkým životem generací připoutaných k jedinému místu, od něhož se život a jeho události dosud neodloučily.“<sup>49</sup> Proklamovaná jednota místa se může v románu omezovat i na interiér rodinného a rodového domu.

Michail Bachtin shrnul tři společné rysy idyl. Prvním je již zmíněná připoutanost k jednomu místu, na kterém se oslabují a stírají časové hranice mezi životy jednotlivých generací a zároveň mezi různými obdobími života jednotlivce. Bachtin v tomto bodě zmiňuje přebývání na stejném místě za nezměněných podmínek a stejnou vyhlídku před očima. Čas v idyle se opakuje, stává se folklórním, cyklickým. Druhým rysem je určitá omezenost idyl, která řeší nejzákladnější existenciální jevy jako například koloběh lidského života. Posledním rysem je důraz na metaforicky pojaté sepětí lidského života se střídáním ročních období. Rodinná idyla v románech, v určitém spojení s idylou zemědělsko-pracovní se postupně mění na vesnickou anti-idylu, opak bachtinova idylického chronotopu.<sup>50</sup> Je to částečně proto, že romány na pozadí rodového sídla líčí dobové změny ve společnosti, kdy je vesnické prostředí násilně vyvazované z cyklického času, kdy mizí stále uměle udržované středověké společenské vazby a zaniká patriarchát.

---

<sup>49</sup> Srov. Tamtéž.

<sup>50</sup> Bachtinova chronotopická analýza postihuje pro román podstatnou dialektiku vnějšku a vnitřku ve vztahu k postavě (soukromé nebo veřejné) i prostoru (vnitřnímu a vnějšímu). „V chronotopu se zdrhují a rozplétají syžetové uzly...“ Op. cit., s. 370

## 2.3. Symbolický prostor

Jednotlivé přístupy k prostoru v literárním textu vyplývají do značné míry z jeho různých podob a funkcí. Dle Zdeňka Hrbaty<sup>51</sup> může být prostor jednak předmětem popisu, například u popisné topografie, v níž se zobrazování organizuje pomocí mimesis, dále může být pojímán jako chronotop (např. u cestopisné literatury) samotným prostředkem vyprávění. Rozlišován je dále i prostor symbolický a ideologický zobrazující například hodnotový protiklad mezi vesnickým a městským prostředím. Čtvrtým možným přístupem je určení prostorových figur, v jehož rámci by například náměstí mohlo představovat topografické znázornění dobového urbanismu, a pátým pak zobrazení tzv. derealizovaného prostoru, který se v textu střídá s prostorem psaní a různými způsoby se v něm vytrácí referenty, tedy existující předlohy a jména skutečného světa.

Pro tuto práci bude důležitým symbolický přístup k textu při důrazu na analýzu symbolického prostoru. V próze dvacátého století, zejména v období, které můžeme vymezit prvními romány Marcela Prousta, se vlastně zřídka setkáváme s přímým autorským přístupem k pozorování a následného popisu skutečnosti. Jakoby se vytrácel termín „popis“ a celkový přístup k tradici „realistického“ prostoru. Zdeněk Hrbata poukazuje na fakt, že cesta k vyjádření prostoru vede právě u Prousta od dojmu z prostoru k jeho ztvárněné esenci, a to přes posloupné metafory a po etapách probíhající časově i prostorově modelované deskripce. Dochází zde k výlučné intelektualizaci postupu, který se stává „součástí obecného ne-realistického systému zobrazování prostoru“.<sup>52</sup> Jako samostatný symbol-téma se ve 20. století nápadně často objevuje knihovna, nezřídka též získávající labyrintickou podobu, zde uveďme díla Umberta Eca, Jorge Luísa Borgese, případně romány českého autora Michala Ajvaze. Z portugalského prostředí by bylo možné zmínit prózu Josého Saramagy *Všechna jména* (Todos os nomes, 1997) odehrávající se téměř výhradně ve dvou shodných úředních budovách, matrice živých a kartotéce mrtvých. V próze 20. století se totiž objevují nejen všechny

---

<sup>51</sup> Hrbata, s. 317

<sup>52</sup> Tamtéž., s. 325

dosavadní „geometrie“, ale vstupují sem také geometrie neeuklidovské. Objevuje se próza naprosto bez popisů nebo je naopak založená výhradně na popisech míst. Jako příklad se dá uvést román *V bludišti* (Dans le labyrinthe, 1959) od Alaina Robbe-Grilleta, v němž se bludištěm stává současně prostor, dílo i samotný text.

K dalším prostředkům, jimiž se vytváří prostor v soběstačném prostoru díla, uvádí Hrbata tzv. kinematografický postup<sup>53</sup>. Ten z topologického hlediska představuje frenetické střídání blízkého a vzdáleného výseku prostoru a využívá „vertikální“ záběry. Děj je rozkládán na samostatné sekvence a podřizuje se jejich sledu nebo střídání, kompozici samostatných příběhů podobně jako obrazy zpomaleného filmu.<sup>54</sup> K postupům inspirovaným naopak malířstvím patří tzv. naivní perspektiva. Ta se objevuje například v regionalistickém románu 20. století, ale i prózách jiného typu. Určuje ji vize jednotného, uzavřeného a antropomorfizovaného prostoru, kde se jeho jednotlivé části dotýkají, až splývají. Prostor je homogenním útvarem, podobně jako výtvarný obraz s jednotnými vlastnostmi, přičemž jde o proces uspořádání a upevňování jednotlivých složek pohledu ve výslednou kompozici. Takto zobrazený svět je rytmizován a zároveň významově vrstven plochami jednotlivých „obrazů“, například topologií nízkého a vysokého nebo konkrétnějších prostorů typu vesnice-hory, stráně-kopce či město-venkov. Tímto postupem se mohou přibližovat nedozírné pozemské a kosmické sféry jako moře nebo nebe. „Výsledkem reprezentace uzavřeného světa bývá zintimnění prostoru, v němž se prostupují fragmenty skutečnosti, snu a imaginace.“<sup>55</sup> Kromě toho mívají jednotlivé složky soudržného prostoru v souběžné rovině vyprávění též vlastní, zvýznamňující řád, v jehož rámci se odvíjí příběh postav. Takto může vyznívat řád vesnického života shodující se s přirozeným řádem země-přírody.

Od vidění prostoru v různých perspektivách a způsobu utváření míst v textu však přejdeme k významovým rozměrům a účinkům, k tematické signifikaci a zvýznamnění. Zde Hrbata rozlišuje tři zásadní roviny<sup>56</sup>: „mimetickou topografii“ určující stupeň

---

<sup>53</sup> Srov. Hrbata, s. 325-326

<sup>54</sup> Postup bude zohledněn při analýze románu *Navždycky* od Vergília Ferreiry v páté kapitole této práce.

<sup>55</sup> Hrbata, s. 326

<sup>56</sup> Tamtéž.

mímeze mezi literárním dílem a skutečností, dále „funkční toposémii“ v jejímž rámci jde o zkoumání místa a vztahy mezi místy, osobami a ději, o sociální či symbolickou charakteristiku míst-prostorů a „symbolické zobrazování neboli reprezentaci prostoru v textu“, v níž se zkoumá především symbolický, mytický a ideový význam prostoru.

Třetí z uvedených perspektiv je pro tuto práci určující, nabízí totiž možnost vyhnout se určité izolaci vyplývající z výhradního směřování k „poetice prostorů“. Takto můžeme využít „tematizace“ v případě, že prostor románu přestává být neutrálním a především pak „symbolizace“, v případě, že se prostor v textu stává nově příznakovým.

Symbol spojuje, či vlastně propojuje různé oblasti duchovního života, naše myšlení, poznávání, fantazie a ostatně je součástí i běžné mezilidské komunikace. Bývá chápán jako určitého druhu znamení označované jako smysly vnímatelná skutečnost poukazující na něco, co takto vnímatelné není. Zřejmě nejčastěji používaným symbolem je všeobecně slovo odkazující k myšlení. V užším označení, znamení, indikaci či značku chápe logika, matematika a lingvistika, přičemž vždy musí být zohledněna otázka konvence.<sup>57</sup> Estetika jej chápe v souvislosti s uměleckým obrazem a často alegorií. Tak či onak svazuje různé oblasti vědy, stejně jako „symboličnost“ lidského myšlení a jeho vztah ke skutečnosti. Symbol se svou tajemností přesahující svět jazykové zprostředkovanosti je vděčným předmětem filozofických úvah a zkoumání. Z hlediska lingvistického a zejména filozoficko-epistemologického je pak chápán v širším smyslu jako znak, jako obraz určité skutečnosti, případně informace nebo reprezentace té neznámé. Existuje řada dělení a vymezení, nejčastěji dělíme znak na obraz, symbol, signál a značku, ale například Charles Sanders Peirce rozeznává indexy, ikony a symboly, Charles Morris signály a symboly, Karl Bühler znaky, symptomy a symboly.<sup>58</sup>

Zařazení symbolu je složité. Jednou byl pokládán za základní filozofickou kategorii, tedy stavěn na samý vrchol znakové hierarchie, dále byl považován za synonymum pro jazykový znak, jindy označoval reálné předměty a akce plnící v procesu lidské praxe

---

<sup>57</sup>Srov. Zeman, Jiří. „Hranice symbolu“ In *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*. Praha: Filozofický ústav ČSAV, 1992, s. 198

<sup>58</sup>Zeman, s. 199

znakové funkce nebo se stával základní kategorií ikonografické aktivity, někdy byl ztotožňován se specifickými znaky vědeckého jazyka, popř. piktografickými znaky sloužícími k mezinárodní komunikaci anebo výrazovými postupy krásné literatury.<sup>59</sup>

Symbol má v literární vědě místo spíše v pojetí jednoznačného označení s přísnými pravidly interpretace, tedy jako něco, co umožňuje zpřesnění jazyka. Metafora je jako mnohoznačný jazykový prvek odmítána jako naopak přesnost znemožňující.<sup>60</sup> Literární symboly tvoří určitý protipól těm matematickým, či jiným jednoznačně přiřazeným symbolům přírodních věd. Symbol je zde živým nástrojem lidského vyjadřování. Různá pravidla, principy a teorie tohoto pojmu představují síť, která zachycuje jednotlivé momenty dynamického života symbolu, ale celek vždy tak trochu uniká.<sup>61</sup> Symbol je jakousi zkratkou, jehož obsah je maximálně zhuštěný, přičemž čím je toto zhuštění větší, tím silnější bývá jeho působení.

Jiří Pavelka ve studii „Symbol a metafora jako výrazové prostředky textu“ z hlediska geneze definuje tzv. primární a sekundární symboly. Mezi primární patří znaky-nástroje, které se, na rozdíl od těch sekundárních, symbolů nevyvinuly z určitých elementů lidského světa, ale jež primárně vznikly jako znaky za účelem plnění reprezentativní funkce. Patří sem symboly-emblémy jako jsou erby, vlajky, vyznamenání a dále symboly-piktogramy, které mají zpravidla konvenční grafickou mezinárodní platnost.<sup>62</sup> Mezi primární symboly můžeme rovněž zařadit symboly-masky nebo symboly-uniformy, podobu určitých znakových subsystémů získávají symboly-obřadní předměty. Všechny uvedené kategorie se často podílí na tvorbě symbolů vyššího řádu, na symbolech-lidských činnostech, kdy mezi ty nejviditelnější mohou patřit iniciační rituály, bohoslužby, pohřební obřady, ale též inaugurace do významných funkcí či např. zahájení olympijských her.

---

<sup>59</sup>Srov. Pavelka, Jiří. „Symbol a metafora jako výrazové prostředky textu“ In *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*. Praha: Filozofický ústav ČSAV, 1992, s. 46 – 47

<sup>60</sup>Srov. Stachová, Jiřina. „Symbol a metafora“, In *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*. Praha: Filozofický ústav ČSAV, 1992, s. 62

<sup>61</sup>Srov. Stachová, s. 67

<sup>62</sup> Na pomezí obou kategorií vznikl např. systém dopravních značek.

V kontextu teorie výrazových prostředků textu je nutné odlišit od sebe navzájem symboly a metafory. Ty sice chápeme jako základní, v jistých oblastech navíc blízké, ale svou podstatou jde o odlišné výrazové prostředky textu. Jako užitečné se jeví ponechat si termín symbol nejen pro sekundární symboly-nástroje, včetně těch literárních, které se mohou dostávat do jistých kontaktů s metaforikou, ale také pro primární symboly.

Do literární komunikace vystupují primární symboly-nástroje prostřednictvím jazykových metaznaků. Pokud ovšem tyto primární znaky nejsou obecně známy a mluvčí chce zachytit také jejich znakové „signifiant“, pak není jiná možnost než je vyjádřit pomocí perifrází. Hranice mezi primárními a sekundárními symboly-nástroji jsou v literární komunikaci snadno prostupné. Pavelka však v tomto komunikačním procesu nachází ještě tzv. „vlastní jazykové či literární symboly“<sup>63</sup>, které již nemají metajazykový charakter. Naopak představují jazykový výraz, který sám o sobě nese regulérní lexikální význam, ale kterému je symbolický význam přiřazen aktuálním komunikačním kontextem promluvy či literárního díla, popř. aktivovaným metatextovým kontextem. K artikulaci významu vlastních literárních symbolů, které mají podobu jednoho slova či sousloví, nedochází na úrovni věty jako u metafory, ale až v literární komunikaci na půdorysu textu–díla. Slovní jednotky tvořící vlastní literární symbol nemají podobu metaforické formy. Na artikulaci významu vlastních literárních symbolů se nicméně, i když nepřímou, často podílí metaforické mechanismy jako personifikace, animizace, synekdocha, synestézie, oxymóron apod. Vlastní literární symboly jsou v procesu literární komunikace více či méně definovány postupným, často neobyčejně zprostředkovaným přiřazováním nových významů z textově vzdálených pasáží. O vlastních literárních symbolech je každopádně možné uvažovat i mimo komunikační kontext a to jako o filozofickém fenoménu.<sup>64</sup> Sekundárním symbolem

---

<sup>63</sup> Které jsou v opozici tzv. „nevlastním jazykovým či literárním symbolům“ Pavelka, s. 53

<sup>64</sup> Téměř každý umělecký směr si pěstoval a pěstuje své symboly. Stává se rovněž, že autor si vybuduje vlastní literární symbol, který navíc může být posléze přijat do všeobecného literárního kánonu. V odkazované studii je jako příklad uveden havran ze stejnojmenné básně E. A. Poea. Srov. Pavelka, s. 54-55



může být kterýkoli předmět či činnost s přiřazenou libovolnou znakovou funkcí. Svoboda tvůrců symbolů-nástrojů je ovšem limitována již existujícími symboly a jejich systémy, stejně tak i tradicí, konvencí a vlastně i řády reality a logiky.

Určování symbolu v umění, v tomto případě i v literatuře, se nezdá váže na alegorii. Tento přístup se vyvinul až na sklonku 18. století, neboť ke konci období romantismu umění se svými reflexemi dospělo do takových poloh estetického postoje, které do té doby nebyly zohledňovány nebo zůstávaly dokonce skryty.

Jako součást hermeneutiky byl symbol soustavně zkoumán německým fenomenologem Hansem-Georgem Gadamerem. Jeho filozofie umění, definovaná zejména v díle *Pravda a metoda* (Wahrheit und Methode, 1960) vychází z teorie o náboženské tradici jako základním nositeli estetické funkce uměleckého ztvárnění. Gadamer klade důraz na to, že pojmy symbol a alegorie mají svůj nezanedbatelný význam hlavně ve sféře posvátného a religiózního, přičemž upozorňuje, že pojem alegorie je doložen již od období antiky a má metafyzický základ. Důraz dále klade na „mytickou sílu a přirozené schopnosti znázornění“<sup>65</sup>, jež symbolu odebrala klasicistní a romantická estetika usilující o jeho racionalizaci a likvidaci religiózně-mytické dimenze.

Na základě toho se kladla mytická stránka symbolu do protikladu stránce estetické. V této souvislosti Gadamer odmítá estetické koncepce 19. století, které pozitivně hodnotí organicky utvářený symbol, vycházející z romantické estetiky prožitku. Negativního hodnocení se pak dostává údajně chladné, příliš racionální a neživotné alegorii. Estetika prožitku totiž chápe umělecký subjekt jako génia, který si sám stanovuje pravidla tvorby, což je v rozporu s charakterem alegorie, která má určitý jednoznačně oddělitelný význam a vychází ze stabilních tradic.<sup>66</sup> Za poslední stádium tohoto vývoje pak považuje období baroka. Odkrytí estetických hodnot a poezie barokního umění poukazuje na to, že proces symbolizace, na který kladla tak velký důraz estetika 19. století, je jen pokračováním myticko-alegorické tradice. Touto optikou se upozorňuje na viditelnou relativnost opozic mezi alegorií a symbolem a také na nutnost

---

<sup>65</sup> Hroch, Jaroslav. „K problematice symbolu a metafor u H.-G. Gadamera a P. Ricoeura“ In *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*. Praha: Filozofický ústav ČSAV, 1992, s. 137

<sup>66</sup> Hroch, s. 137

překonat neoromantickou estetiku prožitku a estetické kategorie založené na tradiční metafyzice.

Důležité je pro Gadamera také úsilí o překonání tradičního pojmového aparátu filozofie umění i estetiky, který můžeme spatřit u Martina Heideggera, ale i reflexe symbolu a alegorie jakožto pojmů v evropské tradici všeobecně. Na základě těchto názorů založil Gadamer svoji kritiku estetického vědomí vzhledem k bezprostřednímu nároku na pravdu, jenž vychází z uměleckého díla.

Proti Gadamerovým závěrům částečně stojí filozofický aparát dalšího představitele soudobé hermeneutiky Paula Ricoeura.<sup>67</sup> Ten se věnoval symbolu soustavně během několika tvůrčích období a nazíral na něj z různých hledisek. K jeho názorům, společně s postmoderními teoriemi Frederika Jamesona, Homi K. Bhabhy a Lindy Hutcheonové, se často obraceli spisovatelé osmdesátých let dvacátého století.

První období Ricoeurova filozofického myšlení na přelomu čtyřicátých a padesátých let dvacátého století nachází své teoretické podněty u představitele francouzské fenomenologické filozofie Maurice Merleau-Pontyho o „adekvátní reflexi problematiky vztahu mezi tělesnostním charakterem vnímání na jedné straně a pojmovou strukturou jazyka na straně druhé“.<sup>68</sup> Dále věnuje pozornost pojmu symbol zejména v rámci mezilidských vztahů a jejich sebereflexe. Ve druhé polovině padesátých let 20. století se Ricoeur zabývá postojem současného člověka k odpovědnosti a morálce, stejně jako vztahy mezi kulturou a morálkou. Pokouší se o deskripci negativních projevů lidské psychiky a podrobuje analýze řečové promluvy, v nichž se subjekt doznává ke zlu. Samotná zkušenost viny a chyby se ale nedá postihnout přímo, komplexním charakterem zkušenosti, nýbrž je vyjádřena slovy prostřednictvím konkrétního jazyka. Proto se volně přechází od metody fenomenologické deskripce k hermeneutické reflexi symbolu a mýtu, které se zdají být vhodnými prostředky k vyjádření „viny“ v rámci velkých kultur. Samotný jazyk aktu doznání lze označit jako symbolický, protože hovoří o hříchu i vině obrazným a nepřímým způsobem. Pro

---

<sup>67</sup> K Ricoeurovým názorům a teoriím se přímo odkazuje Lída Jorgeová, částečně též v románu *Zahrada bez hranic* pojednávajícím o osobní a národní identitě. Román je podrobně analyzován v šesté kapitole práce.

<sup>68</sup>Hroch, s. 138

dostatečnou míru srozumitelnosti se u takového jazyka dožaduje zvláštních interpretací, které jsou jistým předstupněm hermeneutického procesu. V tomto období se však Ricoeur také již staví do opozice k takové formě hermeneutiky, jež je charakterizována úctou k symbolu jakožto „nadpozemskému poselství“, prostřednictvím kterého je zjevováno posvátné a osvětlováno tajemné.

Ve studii z šedesátých let 20. století *Konflikt interpretací* (Le Conflit des interprétations, 1969) jsou formou syntézy tvůrčím způsobem zpracovány zdánlivě zcela odlišné podněty z oblasti strukturalismu, hermeneutiky a psychoanalýzy, pojímající symbol a metaforu jako klíče k porozumění smyslu textu. Ricoeurova koncepce pochopení symbolu tedy vychází z přesvědčení, že například specifický typ směřování k pravdě v psychoanalýze je zcela odlišný od pojetí pravdy v empiricky zaměřených vědách.

Nejdůležitějším předpokladem nároku na pravdu pak má být moment sebeporozumění, kterého lze dosáhnout též prostřednictvím narativního procesu. Jistou analogií k tomuto procesu psychoanalytické interpretace slov, jazyku a výroků se symbolickým významem je koncepce tzv. hlubinné hermeneutiky. Ta kromě jiného zobrazuje proces sebeporozumění interpreta na podkladě jeho schopnosti orientovat se ve světě znaků, symbolů a archetypů, čímž určitou oklikou dospěje jak k porozumění interpretovaného textu, tak i k nalezení vlastní autentické životní orientace. Ricoeur v této souvislosti upozorňuje na vztah mezi znakem a symbolem. Ty v tomto případě přichází současně jako jasné a plně exaktní. Posléze však může dojít k symbolizaci, kdy onen jasný a exaktní znak dostává pro daného jedince-interpreta ještě další, nový a možná i hlubší smysl. Ze znaku se stává symbol. Jiřina Stachová dále ve studii „Symbol a metafora“ navazuje na Ricoeurovo tvrzení, že za symbol můžeme považovat jakoukoliv významovou strukturu, „v níž smysl přímý, primární, doslovný poukazuje navíc k jinému smyslu, nepřímému, druhotnému, přenesenému, který nemůže být uchopen jinak, než skrze smysl první“.<sup>69</sup>

Zdeněk Mathauser, který symbolu v českém prostředí v 20. století věnoval nejvíce pozornosti, považuje tento pojem za centrální a současně obecnou kategorii uměleckého

---

<sup>69</sup>Stachová, s. 61

vyjadřování a sdělování, takže uměleckou situaci modeluje jako „symbolový okruh“. Ten definuje jako vnitřní cirkulaci symbolu spojenou s nekonečností jeho dění i jeho interpretace. Symbolový okruh začíná znakem, ten se zahušťuje a konkretizuje v metaznaku prostřednictvím odkazu, designátu.

Podstata symbolového okruhu spočívá v tom, že rytmu oscilací na znakové ose odpovídá rytmus oscilací na ose předmětné. Takovou je osa z hlediska odrazového, kdežto z recepčního hlediska je osou denotační. Tato stavba zajišťuje uměleckému dílu neustále se obměňující, trvalý koloběh. Ve velmi čisté podobě vystupuje zvláště v mnoha dílech romantických nebo romantismem ovanutých. Přitom ovšem je symbolový okruh přítomen i v díle realistickém: je v něm jen hlouběji ukryt, ale chybět v něm nemůže, nešlo by o umění.<sup>70</sup>

I u Mathausera se objevuje potřeba definovat a vymezit proti symbolu alegorii. Ta se mu jeví snadná, čitelná, průzračná a průchodná, stejně jako přechodná na rozdíl od neprůhlednosti, neprůchodnosti a nepřechodnosti symbolu. Za symbol označuje též to, co považoval Paul Ricoeur ve svém díle *Živá metafora* (La métaphore vive, 1975) za „živou metaforu“, odlišenou od ilustrativní, popisné metafory běžné, blízké alegorii. Symbol chápe jako princip, který dynamizuje větší textové plochy a sám zpětnovazebně zakouší účinek této své funkce. Symboly se tak dostávají do těsných a komplikovaných vztahů k metafoře. V literární komunikaci u životného symbolu a živé metafory působí symbolické a metaforické artikulační mechanismy jako univerzální prostředky, pomocí nichž lze rozšiřovat označovací možnosti jazyka limitovaného konečným počtem lexikálních jednotek. Obě tyto kategorie mohou plnit obdobné funkce, vzájemně se podporovat, protínat a integrovat se do vyšších obsahových bloků.

„Symbol se může představit jako jedna z možností „stylotvorného úsilí v moderní literatuře, zachycení detailů nikoliv v jejich ilustrativní, historizující podobě, nýbrž detailů jakožto ztělesnění či strop „poezie“ a „ducha“ určité epochy nebo regionu.“<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup>Srov. Mathauser. Zdeněk. *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Blok: Brno, 1989, s. 13

<sup>71</sup>Svatoň, Vladimír. „Dvojitá tvář symbolu v moderní literatuře“ In *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*. Praha: Filozofický ústav ČSAV, 1992, s. 160

Vladimír Svatoň ve studii „Dvojitá tvář symbolu v moderní literatuře“ uvádí jako příklad román *Salambo* (Salambo, 1862) Gustava Flauberta. Ten v něm zvolil zdánlivě odlehlou a nic neříkající epizodu z kartaginských dějin, ovšem eliminoval z něj všechny rušivé vlastenecké nebo liberální asociace, které se podle Svatoně staly trvalou přítěží mnoha historických románů 19. a 20. století. Flaubert se soustředil na základní princip moderního umění, tedy touhu zachytit ve vnitřním světě díla poezii určité životní celistvosti, zejména pak regionu a epochy. Podobně je koncipován román Joris-Karla Huysmanse *Naruby* (À rebours, 1884), v němž je děj potlačen na minimum, ale dynamika textu spočívá na rozšiřující se sbírce nesčíslných předmětů. Hrdina se jimi nejen obklopuje, ale doslova s nimi žije. Věci zde fungují jako znaky zašlých staletí, epoch, říší a kultur. Podobně však jako v *Hledání ztraceného času* (À la recherche du temps perdu, 1927) Marcela Prousta jsou vzpomínky znakem určitých kulturních komplexů a životního stylu. V tomto případě nejde o pouhou věcnou reprodukci dané epochy a přidružených společenských reálií, ale právě o proces symbolizace, resp. přelévání smyslu, tedy životní orientace a hodnot do nesčíslných předmětů, gest, situací, rituálních scén a chování.

Svatoň však upozorňuje rovněž na jinou stránku symbolu. V literárních dílech nacházíme tzv. „významové koncentráty“, určité doplňující se významy, které prochází jakoby napříč textem.<sup>72</sup> Slovo je spojeno s řadou určitých konvenčních představ o označovaném objektu. Literární, zejména pak básnický jazyk je složený z formulí, které vyvolávají shluky obrazných asociací, a to jak kladných, tak i záporných. Významové jednotky jako slova a slovní spojení se osvobozují od těsného lokálního kontextu a vstupují do „druhotných“ a namnoze skrytých významových vztahů“. Tyto ustálené shluky slov<sup>73</sup> mohou charakterizovat dílo jednotlivého básníka, ale také celou epochu, básnickou školu nebo směr. Vše se pojí s problematikou tzv. topologie, výzkumu ustálených obrazů příznačných pro užší nebo širší okruh literárních jevů, na jejichž základě lze proniknout k dalekosáhlému kontextu určitého díla, na rozdíl od symbolů

---

<sup>72</sup>Srov. Svatoň, s. 161

<sup>73</sup> Svatoň se zde odvolává na termín Jana Mukařovského ze souboru studií *Kapitoly z české poetiky*. Mukařovský, Jan. *Kapitoly z české poetiky*, sv. 3, Praha : Svoboda, 1948, s. 258

v předchozím smyslu, nejsou ona topoi objektem vnější celistvosti ani kulturní komplexu.

### 2.3. Podoby domu v literatuře

V námi vybraných metodologických publikacích se vyskytuje termín „příbytek“, který v rámci definice lidského obydlí nedělá rozdíly mezi domem, bytem nebo pokojem. Tento termín používá Daniela Hodrová v *Citlivém městě*, v kapitole nazvané „Příbytek“, stejně jako Zdeněk Hrbata ve své studii *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*, rovněž v kapitole nazvané „Příbytky“. Chápáním domu a jeho částí, kterými jsou byty, samostatné pokoje nebo další běžně neobývané prostory domu, jakožto vzájemných podmnožin tvořících příbytek, navazují Hodrová a Hrbata na francouzského teoretika Gastona Bachelarda, který věnoval topologii domu významnou část své monografie *Poetika prostoru*.

Termínem „příbytek“ v rámci svého fenomenologicko-psychoanalytického přístupu označuje Bachelard každý obývaný prostor skýtající pocit bezpečí a stability, sloužící rovněž jako zdroj vzpomínek a vystupující jako model archetypálního bytí. Archetypální bytí spojuje Bachelard s jednotlivými částmi domu, které mají specifické významy. Schodiště představuje sestup do minulosti a vzpomínek, stejně jako výstup do pater a na půdu, které se vyznačují samotou. Střecha symbolizuje ochranu, sklep je spojen s „temným bytím domu a podzemními silami“. Svou topoanalýzu považuje autor za část psychoanalýzy, v níž částečně navazuje na C. G. Junga. Gaston Bachelard si pro svou studii o poetice prostoru vybral téma domu, jelikož se chtěl zabývat šťastným prostorem. Dům dětství, pojmáný jako kolébka a vzpomínka, podle něj bezpečné štěstí symbolizuje nejvíce. Mluvíme-li pak o tradičním pojetí domu, máme na mysli právě toto bachelardovské šťastné místo, útočiště. Bachelard říká, že „dům v životě člověka vypuzuje nahodilosti a opakovaně nabádá k souvislosti. Bez něj by byl člověk

rozptýlenou bytostí.“<sup>74</sup> Vlastní obyvatel poté přidává k definici příbytku poetické prvky snů a vytváří tak společně jeho auru jistoty a klidu.

Pokud Bachelard považuje dům za místo štěstí a bezpečí, potom fakt, že se vyskytují v literatuře domy s tajemstvím, domy strašidelné a především pak v moderní a postmoderní literatuře domy s převrácenými či jinak deformovanými tradičními atributy, poukazuje na změnu struktury a porušení určitých zásadních pravidel utváření onoho prostoru, které je symbolem stylové proměny. Máme na mysli porušení uzavřenosti, narušení stability apod.

Hodrová i Hrbata si ve svých studiích uvědomují, že zmiňovaný přístup je jen jednou z možností, jak lze topos domu analyzovat. Daniela Hodrová vytýká Bachelardovi úporné soustředění na archetypální složku, která je „pouhým podložím či hlubinnou strukturou“.<sup>75</sup> Sama poté typologizuje příbytky v monografii *Místa s tajemstvím* do šesti oddílů: idylický dům, šlechtické hnízdo, utopický dům, rodný dům a dům vzpomínky, dům hrůzy, dům s esoterickým tajemstvím. Při podrobnější charakteristice si teoretička všímá statickosti a neměnnosti, resp. dynamičnosti a proměnlivosti příbytků, dále míry nejistoty, neznalosti a zapomnění, které obyvatel příbytku pocítuje. Hodrová zdůrazňuje, že mezi jednotlivými typy může docházet k prolínání.<sup>76</sup>

O osm let později Hodrová typologii příbytků výrazně zestručnila, když v *Citlivém městě* uvádí, že „v literárních textech figuruje příbytek trojím způsobem: jako stísněný prostor bídné existence, v němž se zakuklilo nepřátelské město, jako útočiště, nezřídka však stejně nejisté jako celé město, a jako záhadné a vytoužené místo, jež má být prozkoumáno, dobyto.“<sup>77</sup>

V Hrbatově typologii příbytku sledujeme mnohé shodné znaky s teorií Daniely Hodrové. Na začátku studie přejímá Bachelardovu charakteristiku rodného domu, domu vzpomínky, domu s pamětí nebo kosmického domu. Podobně jako Bachelard připodobňuje dům „k přírodní bytosti“, ke stromu, který je kořeny spojen se zemí, ale

---

<sup>74</sup> Bachelard, s. 32

<sup>75</sup> Hodrová, *Poetika míst*, s. 13

<sup>76</sup> Srov. Hodrová, *Místa s tajemstvím*, s. 69-70

<sup>77</sup> Hodrová, *Citlivé město*, s. 271

umožňuje výstup do výšin. Podobně jako Hodrová si je vědom neúplnosti Bachelardovy typologizace vzhledem k dalším možným proměnám příbytku, což dokazuje na konkrétních dílech napříč světovou literaturou. Rozlišuje dům s tajemstvím, strašidelný dům, dům-labyrint, dům dětství, kolébky i útočiště, dům s pamětí a vzpomínek, tradiční dům, rodinný dům, dům–vězení, cizí dům, dům–pevnost, dům bez paměti a řádu a dům–zákon.<sup>78</sup>

## 2.4. Historický nástin toposu domu

Daniela Hodrová upozorňuje, že topos domu se v evropské literatuře začíná více objevovat v 19. století v souvislosti s vzestupem buržoazie. Rovněž společně s novým stavem lidského bytí a vědomí, které po fázi expanze do světa směřovaly opět dovnitř. Ani ne znovu za pomyslné hradby měst, ale do bezpečí měšťanského domu, mezi čtyři stěny. Dosud rozšířený topos světa je tak nahrazen topoi zdůrazňujícími vnitřek, oddělenost od světa a zdůrazňující soukromí.<sup>79</sup>

Právě topos domu hraje při studiu prostoru pro tematologii a topologii klíčovou roli. Hrad či dům, podobně jako chaloupka, pokoj nebo byt, ve smyslu lidského obydlí je esenciálním prostorem většiny literárních děl a jejich příběhů. Dům-obydlí je nejen kulisou, ale též jakýmsi statickým protějškem postavy, ačkoli právě tato jeho charakteristika bývá v prózách 20. století často narušována či dokonce zpochybňována. Dům tvoří zázemí, někdy je též cílem směřování postavy. Tím, jak je uspořádán, zpravidla odráží charakter postavy, nebo naopak zdůrazňuje významné rozpory mezi prostorem a jeho obyvatelem či uživatelem. Svými atributy, které se dlouhou tradicí tohoto topos utvářely a proměňovaly, až se pro ta která období a styly konkrétněji konstituovaly, odkazuje k různým žánrům románu, povídky či novely. Dům se tedy dá

---

<sup>78</sup> Mezi jednotlivými typologiemi nacházíme časté průsečíky. Rozdíly nejsou faktické, jsou víceméně jen v názvosloví: dům hrůzy Daniely Hodrové je charakterizován stejně jako strašidelný dům nebo dům–vězení Zdeňka Hrbaty apod. U domu s pamětí dokonce panuje shoda.

<sup>79</sup> Srov. Hodrová, *Místa s tajemstvím*, s. 69



považovat podstatný prvek užitý pro ustavení žánru, který posléze působí jako jeho ukazatel.

Gaston Bachelard si pro svou studii o poetice prostoru<sup>80</sup> vybral téma domu, a to protože, jak sám v knize přiznává, se chtěl zabývat šťastným prostorem, a tak zvolil takový, který bezpečné štěstí symbolizuje nejvíce. Mluvíme-li pak o tradičním pojetí domu, máme na mysli právě toto bachelardovské šťastné místo, útočiště. Bachelard říká, že „dům v životě člověka vypuzuje nahodilosti a opakovaně nabádá k souvislosti. Bez něj by byl člověk rozptýlenou bytostí.“<sup>81</sup>

Ovšem označil-li Bachelard dům za místo štěstí a bezpečí, pak fakt, že se vyskytují v literatuře domy s tajemstvím, domy strašidelné a především pak v moderní a postmoderní literatuře domy s převrácenými či jinak deformovanými tradičními atributy, poukazuje právě na onu změněnou strukturu, na porušení určitých zásadních pravidel utváření takového prostoru (například porušení uzavřenosti, stability apod.), které se může stát znakem stylové proměny.

Již v modernistických románech ze začátku 20. století se začíná přívětivost domu jako rodinného sídla poněkud vytrácet a tradiční vyobrazení je různě variováno, aby se zdůraznila existenciální odcizenost postav, jejich ztracenost, uniformnost apod. Dům tedy začíná sloužit spíše než jako útočiště jako zrcadlo duše, jako skutečný aktivní společník či protihráč postavy. Daniela Hodrová ve své práci *Místa s tajemstvím*<sup>82</sup> předkládá klasifikaci nejčastějších typů domu v literatuře, která zahrnuje dům idylický, odpovídající v podstatě Bachtinovu<sup>83</sup> idylickému chronotopu, jako přívětivé a především ohraničené místo se znakem uzavřenosti a izolovanosti od okolního negativního světa, s dostředivou silou, která spojuje obyvatele domu do té míry, že jejich odchod pak znamená jejich zánik. Dalšími typy domů by byly: šlechtické sídlo, utopický dům, rodný dům a dům vzpomínky. V závěru přehledu je třeba připomenout

---

<sup>80</sup> Bachelard, Gaston. *Poetika prostoru*. Přel. Josef Hrdlička. Praha: Malvern, 2009

<sup>81</sup> Bachelard, s. 32

<sup>82</sup> Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím*. KLP : Praha 1994

<sup>83</sup> Bachtin, Michail. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha : Odeon 1980

dva typy domu s tajemstvím: dům hrůzy, s exotickým, světským tajemstvím, a dům s esoterickým tajemstvím, které nedojde logického nebo racionálního odhalení.

Hrbata v kapitole „Od skutečného domu k domu tajemnému“ navazuje na Hodrovou. Připojuje poetiku tzv. skutečných domů v deskriptivní literatuře 19. století. Popisuje především způsob, jakým vytvářel své literární domy Honoré de Balzac. Detailní popis domů v jeho románech nenásledoval pouhý zrakový vjem, ale všímal si dalších vnějších podrobností. Nezřídka se popisovaná skutečnost zdála úžasnější, než byla sama realita.

„Do fasád domů v některých venkovských městech se podle Balzaka vepsaly nejen celé francouzské dějiny, ale i melancholie, bledost, chladnost a mlčenlivost: lidské atributy prozrazují jak vnější stopy času (rovina spisovatelova archeologického a kulturně historického zájmu), tak zvláštní bytí a drama jejich obyvatel...“<sup>84</sup>

Na Balzakovy domy představované jako dějiště nejrozumnějších lidských vášní nebo „skladiště“ nadměrného množství předmětů a nábytku svou podobou často navazují tzv. tajemné domy, objevující se v literárních dílech 19. – 20. století. Variantou tajemných domů je dlouhá tradice rodových sídel stížených kletbou. Hrbata jako příklad uvádí *Dům se sedmi štíty* Nathaniela Hawthorna, coby dům procházející transformacemi, a jako druhý pól *Zánik domu Usherů* Edgara Allana Poea, coby dům neoddělitelně spjatý se svými majiteli.

Jak jsme již zmínili u charakteristiky Bachtinova chronotopu, idyla je jedním z žánrů literatury, a pro ni charakteristický topos je tzv. idylický dům<sup>85</sup>. Jedná se o šťastný dům, který je středem idylické, nejčastěji venkovské krajiny. Je pojímán jako příbytek rodinného štěstí, jako dům s pevnými pravidly, dům řádu. Pro své obyvatele je známý a neměnný a působí jako ochranná hradba před okolním světem. Obyvatelé jej znají do posledního místečka, nikde v něm není temný kout skrývajících tajemství nebo dokonce hrozbu.

---

<sup>84</sup> Hrbata, s. 335

<sup>85</sup> Hodrová, s. 69-70

Idylický žánr a jeho charakteristický topos přežívají podle Hodrové ještě na přelomu 19. a 20. století. Od romantismu však začínají převažovat jiné toposy domu. Idylický dům se postupně rozpadá, jak se vztahy tamější rodiny zpřetrhávají. Navzdory procesu zvnitřňování prostoru v důsledku útěku před nepřátelským světem postavy málokdy dosáhnou pocitu bezpečí. V duchu bachtinovského chronotopu totiž dochází, zvláště v moderním románu, k neustálému prolínání časoprostorových vztahů, v důsledku čehož jsou neustále propojovány dílčí vnitřní i vnější prostory. Propojujícím prvkem se může stát kupříkladu okno, mimochodem výrazná část pokoje, stejně jako domu.

Vyloženě idylický dům se tedy již neobjevuje, je vystřídán domem, v němž na obyvatele nebo toho, kdo se do něj snaží proniknout, může číhat nejrůznější nebezpečí. Dům tu zdaleka nepředstavuje místo známé, probádané, ale je naopak místem tajemným.

V pojednání o tajemných domech<sup>86</sup> se Hodrová odvolává na Bachelarda, který inspirován Jungem zmiňuje polaritu sklepa a půdy, tedy horních a dolních částí domu. Pro Bachelarda vnitřek domu včetně všech skříní, truhel a zásuvek představuje místo bytí, zatímco vnějšek domu představuje ne-bytí. Věž je spjata se sněním a duchovním povznesením, sklep odpovídá nevědomí a představuje jakýsi všeobecný základ. Dům je podle Hodrové ještě více než krajina „stavem duše“. V psychoanalyticko-fenomenologickém výkladu hlubinných vrstev symboliky příbytku se v různé míře překrývají vrstvy archetypálního kolektivního vědomí i nevědomí.<sup>87</sup>

Co je pro analýzu vybraných románů důležité, je tvrzení, že další podstatnou vlastností tajemného domu je jeho stáří, případně znaky rozpadání: dům je obrazem času, jeho pamětí. Přitom určité části domu, právě ty, které skrývají tajemství, bývají spjaty s minulostí víc než jiné. Jedná se třeba o nejrůznější předměty, které nemají jiný účel než připomínat minulost, udržovat paměť. Poněkud zneklidňující variantou tajemného domu je dům prázdný. Bývá opuštěný z nejrůznějších důvodů, například po

---

<sup>86</sup> Tamtéž., s. 72

<sup>87</sup> Hodrová upozorňuje, že model může být v literatuře záměrně převrácen. Poté jsou sklep nebo krypta spojeny s duchovním povznesením a duchem kontrolovaným vědomím. Věž je poté místem věznění nebo smrti.

zkoušce, kterou protagonista nedokázal složit, nebo je opuštěn po tragédii. „Prázdný dům se podobá netvorovi, je obrazem nicoty, do níž se člověk noří.“<sup>88</sup>

V naturalistické próze se od osmdesátých let 19. století vytvářel specifický žánrový typ rodového románu, „román vzestupu a soumraku rodu“.<sup>89</sup> V těchto románech, často rodových ságách,<sup>90</sup> bývá centrem děje rodový dům, respektive jeho úpadek a často i fyzický zánik. Osud domu je symbolem a zároveň analogií majitelova rodu, nezřídka posledního potomka rodu a dědice, který hyne zároveň s domem. Tento dům je charakterizován, statičností a dostředivou energií. Příznačná je pro něj silná vzpomínka, která doslova konzervuje v čase. Dále jej pak určuje proměna ve smyslu chátrání, úpadku, střídání ročních i společenských období. Tam, kde v anglickém gotickém románu, který byl zároveň románem rodovým, děj končil pomstou a následnou obnovou rodu prostřednictvím posledního potomka. V románech typu vzestupu a soumraku rodu jsme svědky procesu opačného, rod postihuje úpadek, šílenství či smrt posledních, často degenerovaných potomků. Rodová sídla jsou poté buď prodána, nebo opuštěna a ponechána k postupnému chátrání, případně likvidaci.

Tematizovaný dům prochází dlouhým vývojem reflektujícím zásadní proměny literární poetiky, počínaje středověkým hradem, kde tvoří kulisy rytířských románů, přes dotváření dvorského prostředí v podobě například soukromých princezniných komnat, do nichž se hrdina dostává pouze po překonání nástrah. V kontrastu k nim jsou zobrazována otevřená nádvoří nebo naopak těsné komůrky a skromné příbytky služebnictva. Svou poetiku mají například Shakespearovy renesanční paláce nebo rokokové salony charakterizované vysokou stylizovaností. Hrady v romantismu bývají nejen součástí scenérie a působivým dějištěm příběhu, ale odpovídají zároveň rysům romantického protagonisty, vyzařuje z nich vášeň, rozervanost a tajemství. Během přechodu k realismu se do popředí zájmů dostává různě variováný měšťanský dům

---

<sup>88</sup> Hodrová, *Místa s tajemstvím*, s. 75

<sup>89</sup> Srov. Tamtéž, s. 90

<sup>90</sup> Bachtin uvádí tematicky nejvýraznější román: Galsworthyho *Ságu rodu Forsyťů* (The Forsyte Saga, 1922) nebo *Buddenbrookovy* (Buddenbrooks, 1901) Thomase Manna.

Bachtin, s. 355

My bychom snad mohli připojit román Garcíi Márqueze *Sto roků samoty* (1967)

charakterizující svou společenskou vrstvu, různě pojímanou v období kritického realismu a posléze naturalismu. Vzniká paralela mezi typizovanou figurou měšťana a domu-bytu, který obývá. S nástupem důrazu na subjekt a jeho následný rozpad se prostor v textech zdůvěřňuje a individualizuje. Někdy se též vzdaluje a jako by „klade odpor“. Stále je však v těsném vztahu k subjektu jako například v kafkovsky odlidštěných prostorech nebo, v kontextu portugalské literatury, jako neuchopitelný a unikající roztržitý prostor próz Fernanda Pessoa či Mária de Sá-Carneira.

V druhé polovině 20. století pro definici domu můžeme vycházet z filozofického konceptu postmodernismu. Pro jeho poetiku bývá charakteristická určitá decentralizace a pluralita, všeobecně otevřená až chybějící struktura a určitá hravost. Té si všímá zejména literární věda, která rovněž zdůrazňuje metatextualitu, techniku dekonstrukce a určité prolínání žánrů spojené s mozaikou stylů i jazykových prostředků. Ostatně mozaikovitost, roztržitost a fragmentárnost by byly dalšími charakteristikami postmoderního textu. Dům-obydlí definitivně ztrácí svou jasnou definici a získává další tvář v podobě „prostoru přechodné existence“ jako například hotel, obytný dopravní prostředek, letištní hala nebo umělecký ateliér.

### 3. Domy v dílech portugalských spisovatelů

V této části práce nastíníme v diachronním náhledu různé obrazy domu v dílech jednotlivých portugalských spisovatelů 20. století. Není snahou podat všezahrnující encyklopedický seznam všech autorů literárních děl „s domy“, natož přehled literárních období či směrů. Cílem je na příkladech se stručným komentářem představit různé podoby domu jako samostatného toposu. Jednotným kritériem výběru byl v próze tematizovaný dům určený primárně k obývání, který není pouhou kulisou či místem děje, ale stává se alegorickým, metonymickým či symbolickým prostorem. Záměrně jsme tedy opomenuli budovy jako školy, internáty<sup>91</sup>, kostely, radnice, hospody, hradní věže, vyšetřovací místnosti, vězení apod. Do výčtu jsme naopak zahrnuli ubytovny a dlouhodobě pronajímané hotelové pokoje simulující protagonistům prázdninový dům-domov. Jedna celá podkapitola je detailněji věnovaná dílu Eça de Queiróse, v jehož románech z poslední třetiny 19. století nacházíme počátky nejrozličnějších paralel mezi obývaným prostorem a obrazy společnosti. Podrobná prostorová analýza domů ze tří vybraných prázdninových románů, *Včela v dešti* od Carlosa de Oliveiry, *Navždycky* od Vergília Ferreiry a *Zahrada bez hranic* od Lídie Jorgeové, je poté obsahem následujících kapitol.

Zmiňujeme-li se o symbolickém prostoru domu v portugalské literatuře, vždy musíme mít na zřeteli polysémii slova „casa“<sup>92</sup>, které má širší rozsah, než nejobecnější

---

<sup>91</sup> Tematizované nejrozličnější prostory vzdělávání a výchovy jsou v portugalské literatuře velmi časté a zasloužily by samostatné zpracování. Nejedná se přitom výhradně o absolventy opěvovanou univerzitu v Coimbre a s ní spojené mladické eskapády, ale spíše o instituci kněžského semináře. Zkušenost s ním měla ve většině případů podobu traumatu, že kterého se autoři v dospělosti potřebovali vypsát. Na jezuitské škole studoval Aquilino Ribeiro, který později přešel do semináře, odkud byl vyloučen pro odbojný chování. Prožitě částečně popsal v próze *Křivolaká cesta* (A Via Sinuosa, 1918). Odchovancem podobné školy byl José Saramago, který celý život až militantně vystupoval proti církvi. Šestiletý pobyt v semináři inspiroval Vergília Ferreiru k autobiograficky laděnému románu *Ponuré jitro* (A Manhã Submersa, 1954). Téma se objevilo rovněž u João de Melo v románové fresce *Šťastní lidé se slzami v očích* (Gente Feliz com Lágrimas, 1988). Kritický pohled na vzdělávací instituce deformující charaktery a pěstující nezdravé vztahy rovněž najdeme v románu *Brána Minervina* (A Porta da Minerva, 1968) Branquinha da Fonseky.

<sup>92</sup> V průměrně rozsáhlém (95 tis. hesel) výkladovém slovníku najdeme ke slovu „casa“ tyto informace: edifício para habitação; morada, moradia, mansão, lar, vivenda; domicílio; prédio, estabelecimento, loja; cada uma das divisões de uma habitação; designação de algumas repartições públicas; família, prole, estirpe, dinastia; bens, haveres de uma família atd.

*Dicionário – Língua portuguesa*, Lisboa : Texto Editores, 1995, s. 313

český ekvivalent, slovo „dům“. Výraz „casa“ znamená pochopitelně klasický příbytek, obývaný prostor. V přeneseném slova smyslu se zpravidla jedná o „domácnost“, rodinný krb, tedy příjemné místo s určitou mírou intimity a poskytovaného bezpečí. Dalším významem slova je „dynastie“, rod. „Casa“ též označuje obchodní místo sloužící k prodeji nebo směně, podobně jako prostor určený ke skladování zboží a zásob. „Stejný slovní základ mají i slova casamento (svatba), casado/a (ženatý, vdaná).“<sup>93</sup>

Než přikročíme k prózám 20. století, uveďme stručně několik příkladů literárních příbytků z dřívější doby.

V období rané renesance podal **Bernardim Ribeiro**<sup>94</sup> v novele *Kniha stesku* (Menina e Moça, 1554) obraz domu-ženské samoty. Ten je patrný zejména v úvodním dialogu o citovém hoři mezi pannou a dříve narozenou paní. Hovor ústí v definici tehdejší ženské filozofie, která slabšímu pohlaví přiznává výrazně jemné city a výlučnou schopnost hluboké milostné trýzně. Obojí je záměrně pěstované výchovou a vyvolané domácí izolací. V rámci milostné psychologie a určité „intrikářské“ strategie žen se vyjevuje pravdivý obraz jejich degradujícího postavení v tehdejší společnosti. Ženy byly vydané napospas nejprve otcově, poté manželově vůli. Obě jsou částečně symbolizované právě domem představujícím omezení, až vězení.

...domnívala jsem se, že rytíř v plné zbroji na krásném oři, cválající po břehu řeky v této malebné venkovské krajině, může být stejně smutný, jak smutná může být jen křehká panna opírající se o opěradlo židle vysoko ve svém příbytku, obklopena vysokými zdmi a tolika hlídkami, jež postavili kvůli někomu tak slabému. Velké zábrany postavili jejím touhám, jejímu žalu však malé.<sup>95</sup>

---

Slovo pochází z latinského výrazu „casa“, původně označujícího chatrč, chýši nebo chalupu. V čistě portugalských textech se objevuje, někdy též ve tvaru cassa, od 13. století. Nejprve označovalo spíše vesnické sídlo a stálo v určitém významovém protikladu slovu „domus“, označujícího městský příbytek a rovněž rod.  
Srov. Machado, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Belo Horizonte : Livros Horizonte, 2003

<sup>93</sup> Weissová, Lada. „Příběhy o potřebě dorozumění“ In Gersão, Teolinda. *Mlčení*. Přel. Lada Weissová. Praha : Torst, 2009, s. 122

<sup>94</sup> Bernardim Ribeiro žil pravděpodobně v letech 1482-1552.

<sup>95</sup> Ribeiro, Bernardim. *Kniha stesku*. Přel. Marie Havlíková. Praha : Argo, 2008, s. 22

Ribeiro se však v novele snaží o povznesení ženy a ženského principu všeobecně. V *Knize stesku* je žena po duchovní stránce vyšší bytostí oplývající ušlechtilými vlastnostmi jako jsou intuice, soucit a především schopnost celoživotně trpět pro lásku. Stojí tak v protikladu k mužům, kteří svým způsobem života častěji podléhají vnějším okolnostem a zejména potřebám těla, aniž by brali ohled na duši. Hrdinky jsou proto více fyzicky spjaté s volnou krajinou, než s uzavřenou budovou. Zatímco doma je žena odsouzena k tichu, chápající a momentální stav duše odrážející krajina ji vrací hlas, který měla již ve výrazném žánru portugalské středověké poezie dialogického rázu, v tzv. písni o milém.

Další dva zástupce příbytků s výrazným symbolickým podtextem a zároveň s přímým vztahem k politické situaci země nenacházíme v próze, nýbrž v divadelní hře *Mnich Luís de Sousa* (Frei Luís de Sousa, 1844) od **Almeidy Garrett**<sup>96</sup>. Hra z období počátku romantismu měla prvoplánově plnit roli vlastenecké výzvy a pozvednout v nelehkém období národního ducha. Děj je situován do počátku 17. století a přibližuje v portugalské literatuře mnohokrát zpracovaný osud skutečné historické postavy, šlechtice Manuela de Sousy Coutinha. On i jeho manželka Madalena de Vilhena dobrovolně vstoupili do kláštera, poté co se po více než dvaceti letech vrátil z válečného tažení Madalenin první manžel Jan Portugalský.

Hlavními místy děje hry jsou dvě honosná panská sídla ve čtvrti Almada na tehdejší lisabonské periferii. Každý z domů patří jinému z Madaleniných manželů, každý do jiné části jejího života. Tento rozpor je symbolizován portréty obou mužů nacházející se vždy v hlavní místnosti domu. Zatímco Manuelův portrét žena zbožňuje, ten s vyobrazením Jana Portugalského ji děsí. Manuel během politicky vyhocené situace z vlasteneckých důvodů zapaluje své sídlo, které nechce nechat zrádcům. V domě však společně s ostatními předměty shoří právě i jeho portrét. Manuel tímto symbolickým skutkem nevědomky odsuzuje k zániku dosavadní životy všech svých blízkých. Po požáru celá rodina včetně služebnictva nachází útočiště v sídle bývalého

---

<sup>96</sup> João Baptista da Silva Leitão Almeida, který v dospělosti přijal po příbuzných ještě příjmení Garrett, žil v letech 1799-1854.



Madalenina manžela, jehož hlavnímu sálu vévodí přísný a hrůzu nahánějící obraz představující Jana Portugalského v nadživotní velikosti.

[Matka] říká, že když chce zavřít oči a spát, vidí plameny, jak olizují dům zahalený kouřem, rostou do nebe a s ďábelskou zuřivostí všechno stravují...! Nemůže se vzpamatovat z toho, že nezachránili obraz mého otce, že tam shořel. Byl to její nejoblíbenější, ten z pracovny, na kterém byl zpodoben jako šlechtic v oblečení maltézského rytíře, s bílým křížem na hrudi. A vidíš, ona, která nevěřila na předtuchy, která mě neustále kárala za moje chmurné myšlenky, má teď utkvělou představu, že ztráta tohoto obrazu je osudovou předzvěstí jiné, větší ztráty, která je nablízku, nějakého nečekaného, leč jistého neštěstí, jež ji má odloučit od mého otce.<sup>97</sup>

Tísňivá atmosféra staronového domu se vznáší nad hlavní hrdinkou jako příznak nezvratného osudu a všudypřítomné temné předtuchy odkazují k pravděpodobnému návratu bývalého chotě a následnému fatálnímu konci ne nepodobnému antické tragédii.

Jak prozrazují výčitky svědomí, jimiž Madalena trpí, Garretova hra objevuje, že nejtrýznivější je pro každého člověka hlas vlastního svědomí, a nahlíží tak do lidského nitra i nevědomí. V této souvislosti má důležitou úlohu přesun rodiny z Manuelova domu do paláce Jana Portugalského. První dům představoval rodinný krb, klidu v duši, jistotu a bezpečí. Druhý dům, je obrazem jejích výčitek, protože v něm si Madalena přiznává, že Manuela tajně a platonicky milovala již za Janova života. Zároveň si přičítá vinu za to, že prvního manžela odsoudila do nicoty v momentě, kdy byla ochotná přijmout jeho smrt. Určitým paradoxem je, že Madalena svého exmanžela nikdy nejmenuje a v nejnnutnějších případech jej nazývá „tím druhým“.

Zdánlivě překonaná minulost a bývalé pořádky se ve staronovém prostředí vrací ještě naléhavěji a téma svědomí se začíná prolínat s dalšími velkými nadčasovými tématy, životem a smrtí. Tento vnitřní konflikt u jinak veskrze kladné postavy alegorickým zobrazením tehdejší situace portugalského národa a tázáním po jeho nejisté budoucnosti. Zjevující se přízračný Poutník, snad Jan Portugalský, je hlasem

---

<sup>97</sup> Garrett, Almeida. *Mnich Luís de Sousa*, Přel. Marie Havlíková, Praha : Torst, 2011, s. 58

Madalenina svědomí, které v jistém smyslu představuje celé Portugalsko, rovněž přízračné, zemi se slavnou minulostí, ale bez přítomnosti.

### 3.1. Domy Eça de Queirose

Jak již bylo zmíněno v druhé kapitole této práce, od realismu získává téma domu specifické postavení v románové tvorbě, stává se totiž častou metonymií pro výsek společnosti, pro zobrazení země nebo dokonce celého světa. Částečnou zásluhu na tom nese jeden z průkopníků realismu Honoré de Balzac, v jehož díle nacházíme obrazy četných budov a obydlí, jejichž prostřednictvím jsou zobrazovány všechny vrstvy tehdejší francouzské společnosti. Balzakov popis domu přeneseně tvoří kondenzovanou informaci o svých obyvatelích a často je významnou složkou jeho cyklu *Lidské komedie* (La Comédie humaine, 1842).

V portugalském prostředí se o něco podobného snažil výrazný představitel realismu a naturalismu Eça de Queirós<sup>98</sup>. Nejprve psal články do satirického časopisu „Ostny“ (As Farpas), v němž se snažil kriticky nastínit aktuální společensko-kulturní panoráma. To plánoval posléze využít pro podklad literárně pojatého vykreslení celospolečenské fresky založené na výzkumu tehdejšího portugalského života. Nebo přinejmenším jeho výseku, protože v díle opomíjel nejchudší vrstvy společnosti a pozornost obracel zejména k městskému buržoaznímu prostředí. Naznačené sondě se autor věnoval soustavně v období mezi lety 1871 a 1880 v rámci velkorysého plánu v podobě rozsáhlého cyklu próz nazvaného *Výjevy z portugalského života* (Cenas da vida portuguesa). Mělo se jednat o jakousi dobu právě Balzakovy *Lidské komedie* nebo Zolova cyklu *Rougon-Marquartové* (Les Rougon-Macquart, 1871-1893). Výsledkem tohoto autorova tvůrčího období je nakonec série románů, pojatých v duchu kritického realismu. V prvním z nich, nazvaném *Zločin pátera Amara* (O Crime do Padre Amaro, 1876 a 1880) s podtitulem „scény ze zbožného života“ (cenas da vida devota), si bere na mušku nepřírozenou výchovu v seminářích, která má za následek

---

<sup>98</sup> José Maria de Eça de Queirós žil v letech 1845-1900.

morální pokřivení duchovenstva. V románu se rovněž objeví domácnost dvou žen, matky a dcery, odsouzených se po smrti hlavy rodiny starat o sebe. Matka kvůli zvýšení společenské prestiže a udržuje vztahy s kněžími.

V románu *Bratranec Bazilio* (O Primo Basilio, 1878) s podtitulem „domácí epizoda“ (episódio doméstico) je terčem společenské kritiky klasická výchova měšťanské ženy, která podle autora vede k zahálce. Hlavní představitelka Luísa ve svém lisabonském dokonale vybaveném a zařízeném domě zažívá po dočasném odjezdu manžela bezbřehou nudu. Je „paní domu“, ale vůbec netuší, jak co v domácnosti funguje, veškeré práce za ni vykonávají posluhovačka a kuchařka. Luísa není zvyklá rozhodovat o svém čase ani se soustavně věnovat nějaké činnosti. V životě má, podobně jako dům, pouze reprezentativní funkci. Podpořena četbou plytké romantické literatury si začne milostný vztah se světáckým bratrancem. Poté, co služka najde dopis-důkaz o nevěře, začne paní vydírat. Dům se pro Luisu postupně stává místem strachu, fyzického strádání a nenávisti.

Pomyslným vrcholem souboru *Výjevy z portugalského života* je obsáhlý román *Maiové* (Os Maias, 1888) s podtitulem „scény z romantického života“ (cenas da vida romântica). Dílo pojednává o třech generacích rodiny bytostně spjaté s osudem země. João Medina dílo charakterizuje takto:

Maiové jsou románem o úpadku, symbolickým příběhem o krachu rodiny, která prostřednictvím po sobě jdoucích generací představuje osud země během několika historických období, od starého režimu až po Eçovu současnost...”<sup>99</sup>

V panoramatickém obraze portugalské buržoazie se Eça de Queirós snažil prostřednictvím hlavních hrdinů poukázat na řadu negativních jevů druhé poloviny 19. století. Tím nejvýraznějším je neschopnost nejvyšší a nejmajetnější společenské třídy Portugalska aktivně reagovat na nastalou politickou situaci a pokusit se ji zvrátit.

---

<sup>99</sup> „Os Maias é um romance sobre a decadência, a história simbólica da ruína de uma família que, a seu modo, na sucessão das suas gerações desde o antigo regime até ao Portugal contemporâneo de Eça, representa o destino e até os períodos da história de um país...”  
Medina, João. *Eça de Queiroz e a geração de 70*. Lisboa : Moraes Editores, 1980, p. 73

Kulturní a politickou elitu podle něj netvořila spolupracující vrstva, ale několik izolovaných a navzájem špatně komunikujících individualit, které marnily život zbytečnostmi. Tuto „neužitečnost vyšší společnosti“<sup>100</sup> ztělesňuje hlavní představitel románu, Carlos da Maia.

Příběh začíná v roce 1875, kdy se Carlos, čerstvý absolvent medicíny v Coimbre, stěhuje do Lisabonu, aby si otevřel ordinaci. Jeho děd Affonso da Maia se při té příležitosti rozhodne opustit rodinný statek Santa Olávia poblíž úrodných svahů řeky Douro na severu země a být vnukovi nablízku. Je přesvědčený, že Carlose čeká slibná budoucnost, které se však musí jít naproti v metropoli a ne na venkově, jakkoli klidném a bukolicky idylickém. Oba se nastěhují do jediného městského domu, který rodině Maiů zbývá, do lisabonského domu nazývaného „Kytice“. Jméno domu je odvozeno od domovního znamení, velké kytice slunečnic. Znak domu je ale na místě určeném pro erb, kterým se starobylý a na společenském žebříčku vysoce postavený rod Maiů honosil. Tento fakt je možné interpretovat, že o trvalém bydlení rodiny vlastníků se vlastně nikdy neuvažovalo. Správce domu Villaça nazývá dům „neužitečnou barabiznou“ (inútil pardieiro) a dokonce se ve spojení s tímto domem zmiňuje o rodovém prokletí.

Na první pohled Kytice splňuje charakteristiku tajemného domu definovaného Danielou Hodrovou. Je líčena jako „chmurné stavení s ponurými zdmi“ a je „nevlídná jako církevní residence“, „podobná jesuitské koleji“, má vzhled „rozvaliny“ atd.<sup>101</sup>

Kytice je v románu zobrazena ve třech perspektivách reprezentujících dobu nastěhování, proces přestavby a návrat do domu po desetileté emigraci, které rovněž odráží Carlosův nesmělý začátek, poté společenský vzestup a následný pád. Jednotlivé perspektivy se objevují na různých úrovních, tou nejnižší a zároveň nejsymboličtější je trojí popis výrazných atributů exteriéru domu, mramorové sochy Venuše Kythérské a nedaleké kašny.

---

<sup>100</sup> Srov. „futilidade da alta sociedade lisboeta“, Medina, s. 73

<sup>101</sup> Citáty z celého odstavce z: Queirós, Eça de. *Maiové (episoda z romantického života)*. Přel. Zdeněk Hampejs. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (SNKLHU), 1957, s. 9

V době prvního nastěhování je Kytice plná harampádí, je využívána pouze na uskladnění nábytku z jiných domů, připomíná chaotické muzeum, či spíše vetešnictví. Carlos i Afonso se oba stěhují do neznámého prostředí, k němuž je neváží ani předměty ani vzpomínky. V chudičké a zanedbané zahradě zarostlé plevem se socha Venuše „černá kdesi v zákoutí mezi bujným a vlhnoucím větrovím“<sup>102</sup>, kašna je bez vody. Obojí odkazuje na dům bez života nacházející se na opuštěném, osamělém a zapomenutém místě.

Během fáze přestavby chce Afonso udělat pouze drobné úpravy a úklid. Důkladným úklidem (a limpeza) myslí též duševní proces, vyhnání strašáků z minulosti. Dům v této fázi představuje rod Maiů, je třeba jej „restaurovat“, znovu mu vrátit ztracenou prestiž a lesk. Děd se potřebuje vyrovnat zejména s pohnutým osudem svého syna, Carlosova otce. V souvislosti s „oživením“ domu též připomíná liberální výchovu, kterou Carlosovi záměrně dopřál, aby byl jednou „něco platný své zemi“ (Educo-o para ser útil ao seu país).<sup>103</sup> Carlosovi se však tyto minimalistické plány nelíbí a rozhodne se pro kompletní a dlouhodobou přestavbu domu, zejména interiéru. Carlos brousí dům jako drahý kámen, považuje jej za jeden z dobře viditelných znaků své společenské prestiže, na kterou by poté rád přilákal pacienty do své ordinace. Z budovy se stává dům-módní doplněk lisabonského dandyho, který se v té době nachází na společenském vrcholu, je zamilovaný a vnitřně spokojený. Během této fáze pobytu vypadá socha Venuše slovy Carlosovy milé „jakoby přišla z Versailles“. Její krása zrcadlí aktuální úspěchy rodiny Maiů. V kašně zurčí čistá voda a dokonce stříká vodotrysk. Šťastné období však netrvá dlouho, pacienti do ordinace nenachází cestu. Carlos marní čas, nadání i dosažené vzdělání ve víru večírků a jiných společenských událostí, na nichž se však vedou prázdné řeči a klepy místo případného konstruktivního řešení nastávající politické situace, která není pro Portugalsko příznivá. Představy o budoucnosti nezvládne hlavní hrdina skloubit s činy, které by ho k ní měli dovést. Po dědově smrti, které předchází symbolický pád erbu na podlahu hlavního salonu a nezdaru v milostném vztahu se rozhodne emigrovat do Francie.

---

<sup>102</sup> Queiros. *Maiové*, s. 9

<sup>103</sup> Queirós, Eça de. *Os Maias*. Porto : Porto Editora, 2012, s. 88

Třetí fáze pobytu Maiû v Kytici nastává až po dlouhých deseti letech, kdy si Carlos přijíždí pro pár osobních předmětů. Lisabon je pouhou mezizastávkou na cestě do Orientu. Celou dekádu neobývaný dům vykazuje známky poškození, zanedbanosti a zatuchlosti. Co bylo dříve prudce moderní, dnes vypadá směšně a interiér se mezitím znovu stal jakýmsi skladištěm-muzeem nepotřebných věcí. Popis neutěšeného nitra obydlí odráží stav Carlosovy duše, stejně jako nelehkou politickou situaci v Portugalsku té doby. Na podlaze salonu se například válí nejrůznější předměty odkazující na jednotlivé lidi a příhody z Carlosova života, nábytek je „zahalen do bavlněných prostěradel jakoby do rubášů a line se z něho jako z mumií terpentínový a kafrový zápach“<sup>104</sup>. Vše vyvolává dojem konce, zmaru a zatracení, Kytice se opět stává ruinou, vrací se původní proces rozpadu, který vlastně nikdy nebyl přerušen, jen na chvíli pozastaven.

Dole zahrada, posypaná pískem, čistá a chladná ve své zimní holosti, působila melancholickým dojmem zapomenutého zátiší, které už nikdo nemá v lásce; vlivem mokra povlékla zelená rez mohutné údy Venuše Kythérské; cypřiš a cedr stály spolu jako dva přátelé v pustině; a pomaleji tekla naříkavý vodotrysk, ronící tklivě kapku po kapce do mramorové nádržky.<sup>105</sup>

Carlos je muž ve středním věku s diplomem z nejprestižnější místní univerzity, ovšem bez zaměstnání, rodiny, potomků a vlastně v Lisabonu i „bez domova“. Jím, jakožto posledním dědicem končí rod i veškeré spojení s Portugalskem.

V posledním roce života Eçy de Queiróse vyšel román *Urozený rod Ramiresových* (A Ilustre Casa de Ramires, 1900). V románu je kromě jiného řešen vztah potomků k rodu a k rodovému sídlu, hradu. Protagonista románu, šlechtic Gonçalo Mendes Ramires, se plánuje začlenit do politického života. Je přesvědčen, že by jeho jméno mohlo vejít do společenského povědomí prostřednictvím vydání historické novely. V ní se vrací do pohnuté minulosti svého rodu, konkrétně do 13. století. Při líčení tehdejších politických změn jsou patrné paralely se společensko-politickou situací Eçovy doby,

---

<sup>104</sup> Queirós. Maiové, s. 644

<sup>105</sup> Op. cit., s. 646

času monarchistické nestability a ponížení národa prostřednictvím britského „Ultimáta“. Tematizován je rovněž odchod elit z Portugalska.

Pro tuto práci je navíc hodnotný ještě další motiv románu, malá, uzavřená až izolovaná místnost, v níž Gonçalo píše svou novelu. Stává se předobrazem mnoha „literárních dílen“ osamělých spisovatelů, kteří o životě okolo více píší, než aby jej žili. Hlavní hrdina navíc zdůrazňuje, že psaní je činnost vysilující, únavná a tvrdá, vyžadující mimořádné úsilí, plně srovnatelné s fyzickou prací.

Na naprostém protikladu dvou domů, luxusního pařížského apartmá zvaného Dvěštedvojka a prostého portugalského vesnického statku pojmenovaného Tormes, reprezentujících dva odlišné světy, je postaven román *Kráčej a čti* (*A Cidade e as Serras*, 1901). V něm je tematizována opozice mezi městem a venkovem, mezi pokrokem a zaostalostí, resp. tradicí. Počátek románu se nese v duchu nadšeného přitakání pozitivistickým myšlenkám a končí kritikou přehnaného využívání až zneužívání výsledků vědeckotechnického pokroku. Smíření se světem se podle autora musí nést ve jménu rovnováhy a částečného návratu k přírodě.

Hlavní hrdina Hyacint (Jacinto) je dalším z řady Queirósových „potomků ze starobylého a bohatého rodu“, tentokrát s rodokmenem sahajícím až do dob krále Dinise. Hyacintův děd z politických důvodů emigroval do Paříže, kde koupil palác č. 202 na Champs-Élysées. Palác si vybavil podle portugalského způsobu i tehdejšího vkusu a obklopoval se pouze svými krajany. Vytvořil tak model malého uzavřeného a od Francie, tedy pokroku a nových myšlenek, izolovaného Portugalska.

Jeho vnuk Hyacint byl naopak prvním z rodu narozeným mimo Portugalsko a z domoviny předků mu zbyla pouze řeč. Byl nadšeným propagátorem veškeré „civilizace“ a pokroku, dokonce vymyslel vlastní filozofickou poučku o přímé úměře mezi štěstím a civilizovaností jedince. Ve jménu této poučky pak vybudoval z Dvěštedvojky supermoderní, esteticky dokonalé a všemi výtvarnými vědy vybavené sídlo.

Pařížské obydlí je více než prostorem k životu, jakýmsi zhmotněním civilizace nebo domem-projektem, k jehož obrazu se Eça pravděpodobně částečně nechal inspirovat v dekadentním románu Jorise-Karla Huysmanse *Naruby* (*À rebours*, 1884). Dvěštedvojka by měla fungovat jako centrum intelektuální společenské smetánky

pěstující kulturu ducha, ale stává se prostorem pro klepy a předvádění honosných toalet. Měla by být zároveň moderní laboratoří, knihovnou zahrnující veškeré vědění a výstavní halou všemožných vynálezů, ale na své obyvatele působí spíše jako past, protože užité předměty-vynálezy jsou poruchové a složité na obsluhu. Hyacint ve svém pracně zbudovaném centru „vrcholné civilizace“ postupně chřadne a propadá nudě a trudomyslnosti.

Jako prostor ozdravení a vykoupení působí vesnický statek Tormes, do něhož je Hyacint nucen odjet. Jedná se zde nejen o návrat do lůna přírody, ale též k portugalskému původu. Protagonista ve jménu druhého domu-projektu nejprve doslova probouzí k životu a poté postupně zvelebují staré rozpadlé venkovské sídlo. Časem rezignuje na veškeré příručky o zemědělství, naslouchá koloběhu přírody a definitivně se vzdává možnosti návratu do města a pokračování v předchozí fázi pařížského života. Tormes se opět stává rodovým sídlem, protože Hyacint má potomky. Závěrečný obraz románu nabývá podoby Bachtinem definované regionální idyly.

### 3.2. Domy v letech 1900-1974

Opomineme-li do čtyř stěn uzavřené filozofující postavy-spisovatele stvořené Fernandem Pessoa a ateliery šílených umělců Mária de Sá-Carneira, nevěnuje se příbytkům v období moderny a avantgard v portugalské próze zvláštní pozornost. Změna ovšem nastává u tzv. druhé modernistické generace seskupené kolem coimberského časopisu „Přítomnost“ (Presença). Jedním z jeho zakladatelů byl **José Branquinho da Fonseca**<sup>106</sup>, pro jehož povídkovou tvorbu je charakteristická temná atmosféra, líčení nadreálných jevů a často nevyklých až podivuhodných situací. V popisu míst částečně navazuje na poetiku jednoho z největších portugalských prozaiků přelomu století Raula Brandãa, který nechával líčené prostory doslova „prorůst“ postavami, avšak v odlišné formě, než je naturalistická determinace prostředím. Ve Fonsekově debutové sbírce povídek *Pásma* (Zonas, 1931) se nalézají

---

<sup>106</sup> António José Branquinho da Fonseca žil v letech 1905-1974



soubor několika textů nazvaný „Podlaží“ (Andares), které představují „pomyslný řez domem, s nímž jsou jeho obyvatelé metonymicky ztotožněni“.<sup>107</sup> Pro popis prostor a jejich obyvatel volí autor často záměrně stejná slova.<sup>108</sup>

Přízračnou atmosférou je opředen palác z novely *Baron* (Baron, 1942), která je tajemstvím a iracionální zápletkou přirovnávána k prózám Edgara Allana Poea. Celá novela se odehrává v přízračném odhmotněném světě prostém jakýchkoli identifikačních popisů. Ze sporých indicií odhadujeme atmosféru záhadného místa během sychravého mlhavého listopadového počasí jako by na pomezí tmy a světla, melancholického, ponurého až malátného. Do Baronova sídla přijíždí po řadě nedorozumění školní inspektor. Záhadná je již sama cesta, která je vlastně poutí proti proudu času, protože jak se inspektor přibližuje ke šlechtickému sídlu, mizí atributy moderní civilizace. V jejím závěru tedy nenalézá jen dům, ale i jakýsi středověký skanzen. Despotický absolutní vládce sídla i okolního kraje, Baron, disponuje oddaným služebnictvem a jeho veřejně proklamované vrtochy mají platnost nepsaných zákonů. Představuje jednoho z celé linie literárních „marialvů“<sup>109</sup>, tedy portugalských venkovských pánů.

---

<sup>107</sup> Špánková, Silvie. „*E pur si muove*: (Ne)dobrovolné cesty za dobrodružstvím a ideálem“ In Branquinho da Fonseca, José. *Baron a jiné prózy*, Praha : Triáda, 2013, s. 148

<sup>108</sup> Popis domu:

„A casa era escura, por dentro e por fóra, até cheirava mal e não tinha concerto. As paredes pareciam moles, balôfas: e brilhavam com a humidade que escorria sempre por elas abaixo...“

Popis obyvatel:

„Aqueles dez famílias que lá viviam era também tôdas assim: escuras por dentro e por fóra, moles, brilhavam da humidade, até cheiravam mal e não tinham concerto.“

Fonseca, Branquinho da. *Zonas*. Coimbra : Imprensa da Universidade, 1931, s. 9

Ukázka je ovšem, podobně většina informací k části o Branquinho da Fonsekoví, převzata z této disertační práce:

Costa de Figueiredo, Carla Edina. *Juventude e Velhice na Narrativa de Branquinho da Fonseca*. Tese de doutoramento. Aveiro : Universidade de Aveiro. 2006

<sup>109</sup> K charakteristickým rysům tohoto sociálního typu patří velikášství a chvástavost, vláda železnou rukou v rodině a blízkém okolí, sakralizace domácího krbu, který je pojímán jako místo posvátných rituálů řízených hlavou rodiny, feudální postoj k poddaným a časté mimomanželské styky. Podobné typy lokálních „vládců“ se ostatně v portugalském prostředí objevují též v prózách Carlose de Oliveiry, José Carlosa Pirese, Antónia Lobo Antunese i Lidie Jorgeové.

Baronův příbytek by se dal charakterizovat lotmanovskou opozicí mrtvý-živý dům. Obrovské pusté panské sídlo se zdá být nekonečným labyrintem chodeb a opuštěných pokojů:

Vyšli jsme na chodbu. Nevím, kudy jsme chodili ani co jsme během té melancholické vycházky dělali. Pamatuji se však, že jsme prošli různými místnostmi, pokoji a kamrlíky, které mi ve vzpomínce připadají jako z fantastického snu. Jak dlouho to celé trvalo, nevím. Pamatuji si jen tolik, že jsme nikoho nepotkali, všichni před námi zmizeli neznámo kam.<sup>110</sup>

Sídlo je rovněž prostorem proměn, podobně jako Baronova tvář i povaha, realita je stává hrou masek. Postupně vyvstává najevo, že cesta zřejmě nebyla náhodná a školní inspektor měl v domě dojít určitého zasvěcení, kterému předcházela „středověká“ hostina s rituálními přesahy.

Krajina v novele *Neklidná řeka* (Rio Turvo, 1945) je rovněž podobná nepřehlednému klaustrofobickému bludišti, ovšem vytvořeném z bažin a lesního porostu s atributy prostoru prokletého, z něhož není úniku. Labyrintem se nakonec proplete hlavní hrdina, topograf, který přichází ke Žlutému domu. I ten můžeme zařadit mezi tzv. tajemné domy s atmosférou opuštěných rozpadajících se domů, do kterých přichází lidé za zmatených a nevyjasněných okolností, děsivou přírodou plnou přízraků a hrůzu nahánějících zvuků se stálými obyvateli, které můžeme označit přinejmenším za podivíny.

Dům je zároveň kanceláří, jídelnou s ženským prvkem v podobě kuchařky a servírky a ubytovnou určenou výhradně pro muže, stavební dělníky a projektanty záhadného letiště uprostřed pustiny. Získává podobu území obývaného zvláštním kmenem lidí, v nichž okolní krajina probouzí divoké pudy a zároveň tvrdému řádu podléhajícím kasárnám. Na hermetické uzavřenosti místní komunity se podílejí rovněž bídné životní podmínky, živoření v zapáchajících hromadných pokojích:

---

<sup>110</sup> Branquinho da Fonseca. *Baron a jiné prózy*, s. 23

Vevnitř panovalo dusné vedro, protože strop tam byl nižší, než ve vedlejší části baráku. A se zápachem potu a špinavého šatstva tu bylo k zalknutí. Obrátil jsem se k oknu a otevřel je, ale můj průvodce mi radil, abych ho zase raději zavřel, protože večer sem nalétá spousta komárů a nedá se pak spát. Vysvětlil mi, že tady se okna vůbec neotvírají, protože ráno každý spěchá do práce, a když se k večeru vrátí, už se okno otevřít nedá. Ověřil jsem si potom, že měl pravdu, a přizpůsobil jsem se tamějším životním podmínkám.<sup>111</sup>

Většina díla **Josého Régia**<sup>112</sup> je poznamenána určitou obsesivní snahou esteticky ztvárnit niterný neklid, lidské sny a frustrace. Částečně ovlivněn psychoanalýzou, v poezii, ale především v próze zaznamenává morální a náboženské problémy, polarizaci a opozici dobra a zla, stejně jako ducha a těla. Největším autorovým prozaickým dílem je pětidílný románový cyklus *Starý dům* (*A velha casa*, 1945-1966). Jednotlivé až „proustovsky“ laděné díly, fungující ovšem též jako samostatné prózy, nesou prvky eseje a především autobiografie. Régio se snaží o psychologický pohled, literárně rekonstruuje prostory dětství, zejména rodinné sídlo, stejně jako mezilidské vztahy.

Velmi zajímavý obraz městského bytu-domova nacházíme v povídce „Ohnivě šaty“ (*O vestido cor de fogo*) v Régiově sbírce povídek *Příběhy o ženách* (*Histórias das mulheres*, 1946). Ústřední novomanželský pár postupně zjišťuje rozdílnost svých životních představ. Jejich dva paralelní monology, téměř neslučitelné v dialog, se mění až ve fyzický boj o vlastní území. Régio zde vykresluje tradičního konzervativního muže z lepší rodiny s vizí patriarchálního uspořádání světa a svobodomyslnou ženu toužící po nezávislosti, jejímž atributem se stanou právě svůdné „šaty barvy ohně“. Z uzavřeného prostoru bytu, sdíleného pouze dvojicí, vystupuje hluboká kritika nejintimnějšího lidského soužití a nesdělitelnost lidských psychických rozporů. Muž si sice není schopen přiznat své partnerské selhání, ale přiznává nenaplněné představy a touhy po tradiční rodině a zajetých životních schématech převzatých od předků. Přestává o domov bojovat

---

<sup>111</sup> Fonseca, s. 107

<sup>112</sup> José Régio, vlastním jménem José Maria dos Reis Pereira, žil v letech 1901-1969.

a odchází, posléze žádá o v té době málo častý rozvod. Příbytek tak, v portugalské literatuře nezvykle a v období před Karafiátovou revolucí ještě nezvykleji, zůstává v moci ženy, která se navíc zcela vymyká zaběhlým stereotypům, protože nenaplní mateřskou roli a věnuje se obchodu.

Prozaická, i některá básnická, tvorba jednoho z nejvýraznějších představitelů portugalského neorealismu **Carlose de Oliveiry**<sup>113</sup> je pevně spjatá s chudým a neúrodným krajem středního Portugalska, Gândarou, a představuje typické „romány soumraku a úpadku rodu“. Jednotlivé Oliveirovy prózy propojuje výrazná symbolika pracující s mužskými a ženskými principy, se symboly ohně a vody, stejně jako rozpadu a následného znovuzrození. Zobrazované domy jsou ve většině případů rodová sídla, venkovské statky i měšťanské domy, vždy však končí úpadkem. Jejich zánik je poté obrazem rozkladu osobnosti majitele, rodu nebo dokonce společenské třídy.

Novela *Dům na duně* (Casa na Duna, 1943) zachycuje tři generace rodiny Paulových spjatých s rodovým sídlem, které je metonymií kraje. Dům, nejbohatší statek v okolí, postavený na vratké půdě vysoké písčité duny, připomíná středověký opevněný hrad viditelný z každého místa vesnice. Má dokonce věžičku, která na slunci zlatě září. Každý z mužských členů rodiny má specifický vztah nejen k domu, ale především k okolní půdě, do níž je pomyslně vrostlý a za jejíž kultivaci cítí větší či menší míru odpovědnosti. Za děda Paula zvaného „Starý“ (Velho Paulo) statek vzkvétal a též rozšířil přilehlé obdělávané plochy o tzv. pachtu, které Starý Paulo vykoupil a poté pronajímal původním majitelům. V obdobích neúrody nad nimi ovšem držel ochrannou ruku, podobně jako středověký šlechtic na poddanými. Jeho synovi, Marianu Paulovi, se dostalo silně patriarchální tvrdé výchovy. Ten, když přejímá statek, urputně se snaží udržet období prosperity. Rozpadající se statek se stává nejen obrazem rozpadajícího se rodu, protože třetí potomek Paulových nejeví o hospodářství žádný zájem, ale především metonymií okolního kraje. Život zaběhlý v pomalých středověkých kolejích založený na manuální práci je válcován silnicemi, železnicí a moderními technologiemi. Mariano Paulo, žijící ve stínu slavných předků, kteří se mění v přízraky, marně zachraňuje hospodářství i rod. Zklamán ze slabošského, zženštilého a věčně zasněného syna Hilária

---

<sup>113</sup> Carlos Alberto Serra de Olivera žil v letech 1921-1981.

si v zoufalé snaze zachránit rod chce pořídit potomka se služebnou, aby v jeho krvi kolovala „místní půda“.

Dům existuje bez ženského elementu. Hilárioova matka zemřela při porodu a jelikož o ní Mariano Paulo nemluví, jedinou její připomínkou je oválný portrét. Možná je to jeden z důvodů, proč sídlo Paulových ani v nejmenším nepřipomíná rodinný krb. Funguje jako pouhé přístřeší a místo odpočinku osamělých jednotlivců, kteří spolu téměř nehovoří. Mariano Paulo byl vychováván bez lásky a pod stálým tlakem „zamračeného“ ticha Starého Paula. Ono ticho, hlavními charakteristikami statku jsou slova „samota“ a „ticho“ (solidão a silêncio), se postupně stává rodinným prokletím, na které postupně upozorňuje duševní nemoci propadající Mariano Paulo. Když jeho syn Hilário umírá po hospodské rvačce, zapaluje statek společně s jeho mrtvolou.

Konec patriarchálního řádu a všeobecný úpadek venkovských pánů feudálního ražení (senhores da terra), podobně jako zánik vlivu portugalské šlechty řeší novela s výraznými symbolickými prvky, *Včela v dešti* (Uma Abelha na Chuva, 1953). Hlava rodiny Silvestrových, slaboch Álvaro, je karikaturou patriarchy i marialvy, ačkoli by jimi rád byl. Při běžných denních úkonech i složitějších obchodních rozhodnutích podléhá své dominantní manželce aristokratického původu, se kterou má trvalé spory. Dům je vykreslen jako permanentní kolbiště, kde se alegoricky marně hašteří dva zdegenerované rody a dvě neužitečné společenské třídy, protože jejich čas je naplněn a dominujícím hlasem společnosti by se měl stát dělný lid.

Dlouhodobý a neúspěšný boj o záchranu rodového sídla nastínil Carlos de Oliveira též v experimentální próze *Finisterra* (Finisterra, 1978). Děj se určitým obloukem vrací k *Domu na duně*. Opět zde najdeme motiv zániku domu v souvislosti s rozpadem nejen venkovské buržoazie, patriarchálního řádu, ale i lidské psychiky. Stařec se prostřednictvím náhodně nalezeného dětského sešitu ohlíží za svým životem spjatým s metamorfozujícím statkem postaveným na pohyblivém podloží písčných dun. Vzpomínky provázené varovnými znameními jsou konfrontovány s neradostnou přítomností krachu a neúrody. Bezejmenní členové rodiny se marně snaží zaznamenat, či spíše zafixovat, aktuální podobu domu prostřednictvím stále přepracovávaného leptaného obrazu, rozpíjející se fotografie a nedokončitelného architektonického

modelu. Svou sysifovskou prací se snaží odvrátit proces rozpadu domu, který získává přímo existenciální rozměr.

Určitou obdobou *Včely v dešti*, tedy prózy o zániku rodu symbolizujícího úpadek celé společenské třídy je román *O Delfinu* (O Delfim, 1968) **Josého Cardosa Pirese**.<sup>114</sup> Příběh se odehrává ve zvláště „navrstveném“ čase představujícím středověký patriarchální řád s atributy moderní doby jako jsou automobily a telefony. To vše je koncentrováno v záhadném zámku u jezera poblíž městečka. Interiér šlechtického sídla je přestavěn na luxusní vilu, kterou obývá poslední zástupce místního bohatého rodu Palma Bravů, další z řady typických marialvů. Schizofrenní doba je alegorií k situaci v Portugalsku za Salazarovy diktatury. Představuje zaostalé místo, kde se zastavil čas a kde neslavnou přítomnost nezakryjí ani připomínky slavné minulosti.

### 3.3. Domy po Karafiátové revoluci

Rok 1974 je považován za nejdůležitější politický, kulturní a historický předěl v portugalských dějinách 20. století. Karafiátová revoluce (Revolução dos Cravos) znamenala definitivní ukončení éry autoritářského režimu.<sup>115</sup> Následoval rozpad posledního koloniálního impéria na světě a postupné začleňování Portugalska do demokratických evropských struktur. Revoluce nebyla pochopitelně jen politickým aktem, ale přinesla bezpočet zlomů v myšlení lidí, což se odrazilo rovněž v literatuře. V ní se dostává ke slovu tzv. podubnová generace jejíž představitelé, spříznění věkem a životními zkušenostmi, nikoli společným uměleckým či estetickým programem, se přes reflexi nedávné minulosti, snaží dobrat celistvého obrazu Portugalska, přičemž sledují jeho cestu k hledání vlastní novodobé identity. V literatuře navíc výrazně zaznívá dlouho neslyšený ženský hlas.

---

<sup>114</sup> José Cardoso Pires žil v letech 1925-1998.

<sup>115</sup> Představitelem autoritářského režimu byl od roku 1928 António de Oliveira Salazar. V roce 1968 se jeho nástupcem stal Marcelo Caetano.

**Teolinda Gersãová**<sup>116</sup> na literárním poli debutovala románem *Mlčení* (O Silêncio, 1981), v němž představila vyprávěcí perspektivu, využívanou i v dalších prózách, která až fyzicky souvisí s ženským vnímáním a pojmáním vlastního prostoru, jakožto místa sebeurčení. V množině ostatních prostorů má pochopitelně výhradní postavení dům, který je vždy zároveň domovem. Je intimním územím skýtajícím útočiště a ochranu. Ideálním domem-domovem je pro ženské hrdinky tzv. prostor otevřených oken definovaný právě v románu *Mlčení*. Představuje demokratické a rovnoprávné území, v němž nebude mít navrch ani žena ani muž a život v něm bude řízen citem, nikoli přísnými pravidly. V této próze má dům mnoho podob a je viděn jinak z ženské a z mužské perspektivy. Žena do něj přináší radost, hravost, hluk, hudbu, barvy až určitý chaos, muž naopak přináší řád, ticho, stabilitu, monochromaticnost a seriózní vážnost.

Většinu času teď [Alfredo] trávil doma v příšeří, protože okenice nechával i během dne téměř zavřené. Nehybnost se proměnila v nesmlouvavou hru s přesnými pravidly. Začínala okenicemi, pootevřenými v míře, jaká odpovídala ročnímu období, ale nikdy, ani v zastřených zimních dnech nepřesáhla vymezený úhel, nešla za třetinu toho, co bylo možné. Všem předmětům byl bezcílně zachován jejich účel, i když už se tak ochodily a opotřebily, že nebyly zhola k ničemu, a sebemenší změna, nová skoba ve zdi či dokonce ohnutí už zatlučeného hřebíku, znamenala znepokojivé zruznění. Naprosto nic nesmělo změnit polohu a vždycky, když se utíral prach, musely se všechny bibeloty rozestavět po nábytku tak, aby v jejich vzájemném postavení nedošlo ani k té sebemenší změně.<sup>117</sup>

Ve vypjatých situacích se mužská pravidla stávají přítěží a mění dům v prostor, který má ženu omezit, uvěznit a umlčet. Starší generace žen se řádu podrobí, ta mladší již proti němu bojuje. Nejdříve láskou a marnými pokusy o dialog, poté sérií vzdorovitých rozhodnutí a nakonec plným přitakáním nezávislosti v podobě ukončení svazku a odchodu.

---

<sup>116</sup> Teolinda Gersãová se narodila v roce 1940.

<sup>117</sup> Gersão, Teolinda. *Mlčení*. Přel. Lada Weissová. Praha : Torst. 80

Obraz domu jako otevřeného prostoru, který sdílí manželé společně Teolinda Gersãová ztvárnila v románu *Krajina se ženou a mořem v pozadí* (Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo, 1982). Tato svoboda inspiruje malířku Hortense k umělecké tvorbě, která s obývanými prostory tvoří zvláštní, až surrealistické souznění. Různorodá svoboda v dospělém věku je konfrontována se zákazy a omezeními, které žena zažila během dětství v diktatuře. Zvláštním alegorickým příbytkem pro dvojici milenců, kteří si jej přisvojují prostřednictvím výtvarného umění, se stává Lisabon v románu *Odyseovo město* (A Cidade de Ulisses, 2011).

Prózy **Vergília Ferreiry**<sup>118</sup> jsou provázané pátráním po smyslu lidské existence a určité celistvé dokonalosti, jíž nelze dosáhnout. Zabývají se hledání víry ve světě bez Boha. V rámci introspektivního literárního proudu poté představují filozofická pojednání o smrti. Ferreira ve třech svých dílech představuje dům jako místo, na němž by měl protagonista „dožít“, tedy „přichystat se na smrt“. Poprvé se tento nezvyklý topos objevil v roce 1960 v románu *Poslední zpěv* (Cântico Final). Nevyléčitelně nemocný malíř odchází z města do téměř liduprázdné krajiny. V ní se pouští do svého posledního projektu, restaurace poničené horské kaple.

Jedním z vrcholných děl portugalské reflexivní prózy je román *Navždycky* (Para Sempre, 1983). Protagonista Paulo je čerstvý důchodce, který se rovněž rozhodl opustit město a dožít ve venkovském domě svého dětství. Dům byl dlouhá léta opuštěný, staronový majitel jej otevírá, zpřístupňuje a pro sebe znovu „objevuje“. Mezi prachem, smetím a trochou starého haraburdí v nezařízených pokojích nachází věci, které vyvolávají nejen různé asociace, ale především proudy vzpomínek. Z předmětů jako housle, dámský klobouk, hodiny nebo soška anděla se stávají symbolické klíče k rekapitulaci života, stejně jako ke snění.

K vlastnímu domu, který musí starý muž znovu „objevit“ a znovu si jej „zabydlet“ po smrti ženy se Vergílio Ferreira vrátil románem *Ve jménu země* (Em Nome da Terra, 1990).

---

<sup>118</sup> Vergílio Ferreira žil v letech 1916-1996.



**António Lobo Antunes**<sup>119</sup> je autorem mnoha románů s rozdílnou tematikou. Samostatné tematizované domy se však v jeho tvorbě příliš nevyskytují. Výjimkou je ovšem román *Nevcházej tak rychle do té temné noci* (Não Entres Tão Depressa na Noite Escura, 2000). Základní dějovou osu rámcového příběhu, jinak velmi složitého a obtížně uchopitelného díla, tvoří psaní o dospívání Marie Clary a soustředí se na sedmidenní pobyt v nemocnici vypravěččina otce. Dívka v jeho nepřítomnosti prohledá zapovězený prostor půdy domu a najde zde doklady o otcově dětství. Jejich pomocí se snaží o rekonstrukci otcovy minulosti. Pomocí oživovaných vzpomínek dochází k „znovuzabydlování“ rodného domu. Obydlí, jehož povaha zůstává až do konce románu nejednoznačná,<sup>120</sup> je zvláštním střetem dvou přítomných realit, dějištěm reálných událostí a rovněž projekčním plátnem pro příhody, které si dívka vymyslela a zapsala do deníku. I do tohoto domu, bohaté vily v prestižní části Lisabonu, se postupně vkrádají varovné příznaky rozkladu, rodina upadá do dluhů, dům chátrá a postupně se mění v nevládné stavení. Konečný zánik domu pak evokuje obraz potápějící se lodi.

Další z drsných venkovských statkářů „panujících“ středověkým způsobem na svém hospodářství ještě v době těsně před Karafiátovou revolucí se objevuje v *Příručce inkvizitorů* (O manual dos inquisidores, 1996). Muž, který se jinak pohybuje ve vrcholné politice během Salazarovy diktatury, se na statku cítí se být majitelem nejen nemovitostí, ale též lidí, kteří na nich pracují. Obzvlášť svévolné a kruté je jeho chování k místním ženám, které degraduje na úroveň hospodářských zvířat. Statek, v němž vládne strach a nesvoboda a nelidské zacházení je považované za normu, proti níž se nikdo nebouří, je metonymií tehdejšího Portugalska.

Další z představitelů „podubnové generace“, spisovatelka **Lídia Jorgeová**,<sup>121</sup> v románu *Pobřeží šepotů* (A Costa dos Murmúrios, 1988) ženským pohledem představila koloniální přítomnost Portugalců v Mosambiku koncem šedesátých let dvacátého století, tedy v době poznamenané koloniální válkou a předzvěstí rozpadu

---

<sup>119</sup> António Lobo Antunes se narodil v roce 1942.

<sup>120</sup> Špánková, Silvie. *António Lobo Antunes: rozpětí románu*. Disertační práce. Praha : Filozofická fakulta UK, 2010, s. 156

<sup>121</sup> Lídia Jorgeová se narodila v roce 1946.

impéria. Idealistické představy, které o sobě šířil diktátorský režim, v jistém smyslu zastupují bílí portugalští vojáci, kteří se snaží vypadat a vystupovat jako hrdinové. Uměle vytvořené a mytizované vlastenectví a hrdinství v průběhu románu ztrácí na věrohodnosti a vojáci, podobně jako celý koloniální systém se stávají vlastními karikaturami.

Vojáci a jejich rodiny bydlí v přímořském hotelu Stella Maris, který navzdory názvu není určen pro turisty. Hotel představuje malé Portugalsko v divočině, osamocený bělošský ostrůvek v Beíře, druhém největším mosambickém městě. Právě podle něj si čtenář vytváří „globální představu o válce a koloniální společnosti“.<sup>122</sup> Více než kde jinde zde platí portugalská pravidla, zatímco místní obyvatelstvo působí v roli zaměstnanců, či spíše podřadných sluhů. Hotel je místo přechodné, velmi neutěšené existence. „Stella se stává symbolem úpadku, který zasahuje všechny, kteří tu bydlí, a rozšiřuje se na koloniální systém, přičemž zasahuje i samo impérium.“<sup>123</sup> Pro manželky vojáků je hotel často to jediné, co z Afriky znají. Když manželé odejdou na misi do vnitrozemí, stávají se z nich pod záminkou bezpečnosti vězenkyně ve vlastních pokojích.

Zajímavý je kontrast mezi hotelovou terasou a halou. Zatímco na terase se odehrává děj, reprezentovaný především tancem a veselím na oslavách, ve vstupní hale pohyb a i čas jako by, stojí. Vestibul je ironicky nazýván „eunušským prostorem“. (um espaço eunuco), což můžeme interpretovat několika způsoby. Lídia Jorgeová v románu několikrát zmiňuje kastrční účinky války, protože vojáci vlivem traumat, opakovaného setkávání s násilím a smrtí, často ztrácejí svou mužnost a plodivou sílu. Dále se váže k salazarismu jako takovému, který byl neplodným režimem jak pro Portugalsko, tak pro kolonie. Zatímco bojeschopní muži tráví většinu času popíjením a zábavou na terase, v nemluvném tichu vstupní haly zůstávají unavení úředníci, zranění a zmrzačení vojáci s lékaři a především ženy.

---

<sup>122</sup> „a imagem global da guerra e da sociedade colonial“, Santos, Carina Faustino: *A Escrita Feminina e a Guerra Colonial*. Lisboa : Vega Editora, 2003, s. 25

<sup>123</sup> „...o Stella torna-se o espaço símbolo da decadência que, por reflexo de todos quantos o habitam, se alastra ao colonialismo e atinge o próprio império“, Santos. Op. cit., s. 27-28

Ženy v románu vlastně „nežijí“, pouze v hotelu čekají<sup>124</sup> na manžely, kterým údajně mohou pomoci především tak, že na ně budou myslet a budou se za ně modlit, dále čelí občasnému domácímu násilí a rodí děti. Všeobecně akceptovaný je názor jednoho z velitelů, že ženy mají být především v posteli, protože „tam je jejich místo“ (é o sítio delas). Protože novodobé portugalské Penelopy v Beíře téměř nevychází ven, mají o domorodém obyvatelstvu a o mosambickém životě mimo město dost zkreslené představy. O skutečných událostech se dozvídají pouze z prorežimních zpráv v novinách, rádiu a z chvástavě nevěrohodných a zkreslených vyprávění některých vojáků, kteří se pro zranění vrátili z mise dříve. Snad proto nenacházejí ženy k domorodým zaměstnancům hotelu, považovaným za „sprosté divochy“, žádný vztah a berou je jako nutné zlo při svém mnohdy ne zcela dobrovolném pobytu mimo Portugalsko.

Děj románu *Zahrada bez hranic* (O Jardim sem Limites, 1995) se odehrává v portugalském hlavním městě koncem osmdesátých let, tedy v době výrazného ekonomického rozvoje země. Jedním z témat románu je vnímání nekonečné a zneužitelné svobody, kterou nabízí postmoderní demokratická společnost. S životem „bez hranic“, který vytváří tlak na definování vlastní identity, se jinak vyrovnávají pamětníci diktatury a minulostí nezatížená nová generace. Složitost generační paměti je demonstrována na vztahu mezi obyvateli dvou pater jednoho domu, tradiční rodiny a komunity mladých lidí. Dialog, který spolu nejsou schopni navázat je obrazem rozdílné životní zkušenosti před rokem 1974 a po něm. Obraz paměti národní má v románu podobu nostalgicky idealizované i schválně ignorované minulosti, stejně jako kontrastu mezi vnímáním reálného provinčního Portugalska a snové „moderní“ Ameriky.

---

<sup>124</sup> Z historického hlediska nebyl úděl portugalských žen nijak radostný, protože byly vždy ty, které měly „všechno na starost“. Muži vyjížděli nejdříve za zámořskými objevy, později do koloniálních válek a od konce 19. století za prací.

V díle *O delfínu* (O Delfim, 1974) Josého Cardosa Pirese se k označení věčně čekajících žen objeví termín „vdovy po živých“: „Ty se ustavičně modlíš za své vzdálené muže, prosíš Prozřetelnost, aby jim je poslala zpět, a ještě jednou děkují za zaslané dolary, dopisy a dárky...“, Pires, José Cardoso: *O delfínu*. Praha : Dauphin, 1998, s. 16

António Lobo Antunes v *Jidášově díře* paroduje přísluhovačky režimu, členky Ženského národního hnutí, které vojákům jedoucím do koloniální války „rozdávaly medailonky s Pannou Marií z Fátimy, klíčenky se Salazarovým portrétem a přidávaly nacionalistické otčenáše a výhrůžky biblickým peklem vězení Peniche“ a dodávaly „...buďte klidní, chlapci, my v záloze zůstáváme bdělé a na stráži.“

Antunes, António Lobo. *Jidášova díra*. Přel. Lada Weisssová. Praha : Mladá fronta, 2002, s. 20-21

V románu *Údolí vášně* (O Vale da Paixão, 1998), situovaném na venkovský statek představující opět model Portugalska, sleduje Lúcia Jorgeová generační konfrontaci na vztazích mezi členy rozvětvené rodiny. Líčen je rovněž rozpor mezi tradiční a svobodomyšlnou společností. V soužití a střetech mezi generacemi se děti vymezují vůči rodičům.

Dějštěm románu je venkovský statek v jihoportugalském Algarve, patřící rodu Diasů, jemuž nekompromisně vládne otec Francisco Dias, jehož svět se řídí několika jasnými pravidly, o niž mlčky předpokládá, že je mají a chtějí respektovat i ostatní. V rutině každodenní dřiny není mnoho místa pro slova a lidé spolu téměř nehovoří, natož aby si snažili „vyříkat“ některé konflikty. Jednotlivé postavy tak charakterizují spíše pohyby, gesta a kroky. Motiv kroků se opakuje a určuje i tři hlavní protagonisty prvního generačního konfliktu. Otcovy rázné kroky kontrastují s nepravidelnými pohyby nejstaršího postiženého syna Custódia a s téměř tanečním našlapováním nejmladšího Waltera, který se otci jako první vzepře a vzdorně opustí rodný dům. Na konci historie rodu stojí nemanželská dcera Waltera Diase, jejíž jméno není v románu zmíněno. Pravděpodobně proto, že své kořeny teprve hledá. S definicí vlastní identity ji může pomoci právě vyprávění, které je nám prezentováno právě jejím hlasem

Z roku 2002 je *Vítr hvízdající v jeřábech* (O Vento Assobiando nas Gruas, 2002). V rozsáhlém románu jsou proti sobě postaveny dvě naprosto odlišné rodiny obývající dva ve všech aspektech protichůdné domy. Tři generace chudé „černé“ rodiny Matových vyhnalo sucho z rodných Kapverdských ostrovů. Matovi se rozhodli žít v městečku Valmares na jihu Portugalska. Od místní „bílé“ bohaté rodiny Leandrových si k bydlení pronajali starou továrnu na výrobu konzerv. Tři generace Leandrových spolu původně žili v luxusní vile nazývané Villa Regina. Sourozenci Leandrovi postupně odchází žít své životy jinam a ve vile zůstává babička Regina a vnučkou Milenou, budoucí dědičkou domu.

Konzervárna Diamante má pohnutou historii, která částečně opisuje sociopolitický vývoj Portugalska těsně před a po revoluci. Stává se jakousi kronikou se čtyřmi stěnami. Továrna byla znárodněna a poté v restituci vrácena, ovšem jako zdevastovaná a nefunkční. Pobytem Matových se začíná psát historie nová, ne všichni rezidenti jsou však schopni a ochotni vzít za svou novou portugalskou identitu.

Po smrti babičky bydlí Milene sama ve Ville Regině. Postupný rozpad neudržovaného domu ilustruje rozpad rodu. Strýcové a tety navíc ze zjištěných důvodů neteř navštěvují a odnáší cenné kousky nábytku a vybavení. Milene se nemůže se ztrátou babičky vyrovnat a proto nechce v interiéru vily nic měnit, stává se z ní až zuřivá strážkyně paměti. V závěru románu prostřednictvím sňatku spojuje svůj život s rodinou Matových a zůstává ve vile bydlet. Relativně šťastný konec má hořké podtóny, protože Milene nemůže mít potomky a tato větev Leandrových zanikne. Vlivem intrik příbuzných byla dívka vylákána na kliniku a tam sterilizována, aby nepošpinila „dobré jméno“ rodiny a také aby nevhodnými investicemi nerozdrobila rodový majetek. Místo jejich biologických potomků však symbolicky nastoupí vyvdané děti původem z bývalé portugalské kolonie.

Prozaické i dramatické dílo **Mária Cláudia**<sup>125</sup> se často prolíná s odkazy směřujícím k různým podobám výtvarného umění. Některé romány jsou považované vysloveně za provokativní, protože satiricky útočí na zavedené obrazy a klišé z portugalské historie. Jednou z takových próz je románová kronika *Usedlost cností* (*A quinta das virtudes*, 1990) situovaná do autorova rodného a často ztvárňovaného Porta. Děj se však odehrává na přelomu 18. a 19. století, doby bohaté na politické zvraty i ekonomické změny. Některé scény románu jsou záměrně psané formou připomínající scénář. Dům ústředního páru Joãa a Joany představuje pomyslné jeviště, na kterém se odehrávají dramata i komedie.

**Inês Pedrosová**<sup>126</sup> je představitelkou mladší generace současných spisovatelů, která diktátorský režim zažila pouze v dětství, ale přesto se stal jedním z témat románu *V tvých rukou* (*Nas tuas mãos*, 1997). Dílo nabízí obraz Portugalska 20. století na pozadí osudů a pamětí tří generací žen jedné rodiny. Babička, matka a dcera spolu vedou většinou fiktivní, ovšem ne vždy příjemné, rozhovory prostřednictvím komentářů k nalezenému deníku, dopisům a fotografiím.

---

<sup>125</sup> Mário Cláudio, vlastním jménem Rui Manuel Pinto Barbot Costa, se narodil roku 1941.

<sup>126</sup> Inês Pedrosová se narodila v roce 1962.

#### 4. Dům-bojiště (v novele *Včela v dešti* Carlose de Oliveiry)

*Včela v dešti* (Uma Abelha na Chuva, 1953) je poslední novelou z tzv. gândarské tetralogie, souboru próz, které Carlos de Oliveira, žijící v letech 1921–1981, situoval do Gândary, kraje svého dětství ve středním Portugalsku. Zatímco v autorově počáteční tvorbě je patrné silné regionální zakotvení a přitakání neorealismu, v tvorbě pozdější, mnohokrát přepracovávané, dominuje hra se symboly, univerzální témata a psychologické prokreslení hlavních postav.

Dům v novele *Včela v dešti* funguje jako bitevní pole mezi nesourodou manželskou dvojicí, zchudlou šlechtičnou Mariou dos Prazeres a bohatým sedlákem Álvarem Silvestrem, stejně jako bitevní pole mezi třídami, respektive mezi mužem a ženou. Prostor domu Silvestrových je v této próze konfrontován s několika dalšími prostory, například s těsnou dvoukolkou nebo vesnickým seníkem.

*Včela v dešti* je typickou prózou typu idylly, která se postupně mění na anti-idylu, charakterizovanou Michailem M. Bachtinem. Idylly, představující typ románu, je rozdělují na milostné, zemědělsko-pracovní nebo rodinné. Život a jeho události jsou v idyle nedílně spjaty s určitým místem, často představujícím vlast, rodný kraj, město, ale i rodový dům. K tomuto místu mají protagonisté výlučný vztah. Jedná se o místa svým způsobem omezená, která nijak nesouvisí s místy jinými a s ostatním světem. Zdá se, že život po sobě jdoucích generací by na těchto idylických místech mohl pokračovat věčně, generace jsou pevně spjaty s vlastněnou či obdělávanou půdou.

Bachtin shrnul tři společné rysy idyl. Prvním je již zmíněná připoutanost k jednomu místu, na kterém se oslabují a stírají časové hranice mezi životy jednotlivých generací a zároveň mezi různými obdobími života jednotlivce. Bachtin v tomto bodě zmiňuje přebývání na stejném místě za nezměněných podmínek a jako příklad uvádí stejnou vyhlídku z okna. Čas v idyle se opakuje, stává se folklórním, cyklickým. Druhým rysem je určitá omezenost idyl, která se zabývá základními existenciálními jevy jako koloběhem lidského života, prací, jídlem a pitím jakožto výsledkem práce i potřebou socializace každého jednotlivce. Posledním rysem je důraz na metaforicky pojaté sepětí lidského života se střídáním ročních období a jejich sladěný rytmus, projevující se zejména v zemědělsko-pracovních idylách.

Vliv idyly na vývoj románu je podle Bachtina značný a projevil se například v regionálním románu. „Nejzákladnějším principem literárního regionalismu je pevné sepětí procesu života generací s konkrétní lokalitou – opakuje se čistě idylický vztah času k prostoru, idylická jednota místa celého životního procesu.“<sup>127</sup>

Rodinná idyla v románech, v určitém spojení s idylou zemědělsko-pracovní, se postupně mění na vesnickou anti-idylu, opak bachtinova idylického chronotopu.<sup>128</sup> Je to částečně proto, že romány na pozadí rodového sídla líčí dobové změny ve společnosti, kdy je vesnické prostředí násilně vyvazované z cyklického času, kdy mizí stále uměle udržované středověké společenské vazby a zaniká patriarchát. Ona cykličnost idyl totiž oslabuje princip růstu a přirozeného věčného obnovování života, odtrhuje se od historického pokroku, dokonce se staví do opozice k němu; růst proto degeneruje ve stagnaci. Snaha o zachování starých pořádků je pak totožná s marným úsilím o zachování neperspektivního rodu a vymírajícího patriarchálního a provinčního regionu, užijeme-li Bachtinova termínu, malosvěta.

Idylický moment je dominantní rovněž v románu generačním. Jeho hlavním tématem však bývá zničení idyly a idylických rodinných a patriarchálních vztahů. Rozklad idylického světa je svědectví o postupném opouštění feudální minulosti a zároveň je vyzdvihována lidskost idylického člověka jako takového včetně mezilidských vztahů, celistvost idylického života, organicky spjatého s přírodou. Je zde kladen důraz na lidskou práci, která je z dnešního pohledu k přírodě šetrná a „ekologická“, tedy nemechanizovaná. Je však symbolem zpátečnického malosvěta odsouzeného k zániku. Do protikladu k němu je stavěn velikostí ohromující chaotický okolní svět, v němž jsou lidé osamoceni, jsou zjištěně praktiční a práce je odlidštěná pomocí techniky. Lidský život je více či méně oddělen od přírodního koloběhu, stejně jako pracovního procesu. Člověku v tomto novém, velkém, a pro něho cizím světě, nezbyvá, než se nechat vychovat nebo převychovat sám, jinak neobstojí, svět nepochopí a nebude schopen si jej osvojit. V románech se zobrazuje krach provinčního idealismu a pod vlivem peněz též

---

<sup>127</sup> Bachtin, s. 351

<sup>128</sup> Bachtinova chronotopická analýza postihuje pro román podstatnou dialektiku vnějšku a vnitřku ve vztahu k postavě (soukromé nebo veřejné) i prostoru (vnitřnímu a vnějšímu). „V chronotopu se zdrhují a rozplétají syžetové uzly...“, Op. cit., s. 370

přetrhávání mezilidských pout. „Pozitivní člověk idylického světa se stává směšným ubohým a zbytečným; buď hyne, anebo se převychovává a mění, např. v zjištěného egoistu.“<sup>129</sup>

#### 4.1. Nešťastný lid z písečných dun

Gândara, mikrosvět tvorby Carlose de Oliveiry má reálný předobraz. Nejedná se o označení konkrétního územněsprávního celku, ale spíše o označení geografické a také v jistém smyslu sociokulturní. Gândara se nachází ve středním Portugalsku (území Beira Litoral) mezi městy Coimbra a Aveiro. Ani v encyklopediích nebo internetových mapách nepanuje shoda o přesně vymezené hranici, ale území s jistotou zahrnuje místní okresy (concelhos) Mira, Cantanhede, Montemor a Figueria da Foz a ještě podrobněji jde zejména o vesnice Tocha, Covões, Febres a Cadima.<sup>130</sup> Shoda naopak panuje v klimatické charakteristice regionu extrémních výkyvů, během nichž se střídají období záplav a výrazného sucha. Stejně tak se zde vyskytují rostliny, např. typický druh borovice, které jinde v Portugalsku nenajdeme. Dalším typickým znakem je pás písečných dun, občas přerušovaný zalesněnými ostrůvky, který odděluje Gândaru od pobřeží Atlantiku. Duny jsou v permanentním pohybu, přesypávané a přenášeny větrem, je to tedy krajina nestabilní, metamorfozující, bez stálého horizontu. Za zmínku stojí rovněž laguny a mrtvá říční ramena. Tyto stojaté vody, většinou bez ryb, se ještě za časů Carlose de Oliveiry stávaly zdrojem nejrůznějších, často horečnatých chorob, neexistujících v jiných částech země. Dokonce i poslední případ malárie na území kontinentálního Portugalska bych zaznamenal v roce 1959 právě zde. Maria Estela Guedes zkoumala problém „spacializace“ v Oliveirově díle a upozorňuje na specifčnost těchto chorob, jejich výskyt je podmíněn geografickým územím.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Op. cit., s. 356

<sup>130</sup> Srov. Mrázková, Barbora. *Água, terra, fogo e ar: o uso e a função dos quatro elementos naturais na obra de Carlos de Oliveira*. Diplomová práce. Brno : FF MU, 2013

<sup>131</sup> Srov. „Ora a malária é uma doença diretamente conetada com o território geográfico.“ Guedes. Maria Estela. „Espacialização na obra de Carlos de Oliveria“ In *Revista Triplo de Artes, Religiões e Ciências*, N. 21, 2011, s. 1



Gândara nebyla a není příliš příznivým regionem pro zemědělství a místní produkce zůstala omezena na pěstování kukuřice, fazolí a brambor. Z těchto důvodů to nebyl to nikdy kraj ekonomicky soběstačný a většina obyvatel žila na hranici chudoby. Zdejší podnebí je více než jiným částem Evropy podobné oblasti Sertão, části brazilského vnitrozemí. Carlos de Oliveira jej nazývá „téměř měsíčním“ (ambiente quase lunar).<sup>132</sup> Gonçalo Duarte si v komparativní studii *O trágico em Graciliano Ramos e em Carlos de Oliveira*<sup>133</sup> všímá podobností literárního popisu kraje charakteristického bídou, samotou, tichem a jeho typických málomluvných obyvatel s osudy ne nepodobnými až antickým tragédiím v prózách *Statek São Bernardo* (São Bernardo, 1934) a *Dům na duně* (Casa na Duna, 1943).

Oliveirova rodina se usadila v Gândaře, ve vesnici spojmenované „Panna Maria Horečnatá“ (Nossa Senhora das Febres), zkráceně pouze Horečky (Febres). O svém dětství se spisovatel zmiňuje v knize esejů *Čarodejův učeň* (Aprendiz de Feiticeiro, 1971):

Můj otec byl vesnickým lékařem, vesnice z nejchudších: Panna Maria Horečnatá. Laguny, pustiny, vápence, písek. Vyrosl jsem obklopen výraznou chudobou rolníků, vysokou dětskou úmrtností, strašlivě častou emigrací. Je tak přirozené, že mě to všechno poznamenalo (lépe, tetovalo).<sup>134</sup>

A právě ono nesmazatelné a pod kůží zaryté „tetování“ chudým krajem, podobné více jizvě, než esteticky líbivému ornamentu, se stalo východiskem autorovy tvorby. Drsné, ale charismatické oblasti věnoval první sbírku básní *Turismus* (Turismo, 1942). Jedna ze tří částí knihy nazvaná „Dětství“ (Infância) obsahuje báseň „Země“ (Terra),

---

<sup>132</sup> Oliveira, Carlos de. *Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa : Assírio & Alvim, 2004, s. 204

<sup>133</sup> Duarte, Gonçalo. *O trágico em Graciliano Ramos e em Carlos de Oliveira: uma análise apoiada pelos romances São Bernardo e Casa na Duna*. Coimbra : Angelus novus, 2008

<sup>134</sup> „Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado).“

Oliveira, Carlos de. *Aprendiz de Feiticeiro*, s. 204

jejíž poslední trřiveršř znř: Zemř / bez jedinř kapky/ z nebe. (Terra / sem uma gota/ de cřu).

Minimalistickř a kondenzovanř břsnř snad jeřř lřpe nřž prřza demonstrujř tzv. maximřlnř struřnost (brevidade), jedno z pravidel svřho psanř, kterř Carlos de Oliveira definoval v eseji „Mikrokrajina“ (Micropaisagem). Přvodnř předmluva ke stejnojmennř břsnickř sbřrce vydanř v roce 1968 je zřrovenř urřitřm nřvodem, jak řřst jeho tvorbu.

Třma Gřndary prostupuje rovnřž vřsemi Oliveirovřmi prřzami, z nichž prvň řtyřř jsou soubornř označovřny tzv. gřndarskř tetralogie zahrnujřcř novely: *Dřm na dunř* (Casa na Duna, 1943), *Smeřka* (Alcateia, 1944), *Malomřřřřci* (Pequenos Burgueses, 1948) a *Vřela v deřři* (Uma Abelha na Chuva, 1953). Samostatnř stojř román *Finisterra* (Finisterra, 1978). V prřzřch i břsnřch najdeme mnořstvř opakujřcřch se motivř spjatřch s prostorem, z nichž vřřřina by mohla posloužit jako jednoslovnř charakteristika Gřndary: „přsek, jezero, laguna, duna, louže, borovice, bařina, pole, slunce, planina, ticho, řřby“ (areia, lago, lagoa, duna, charco, pinhal, pântamo, campos, sol, planřcie, silřncio, sapos). Carlos de Olivera byl kritiky nazřvřn „alchymistou portugalskř literatury“. Sřm skutečně srovnřval tvřrřcř psanř s urřitřm druhem alchymie, v nřž se experimentuje s přřsadamř. S podobou svřho dřla byl permanentnř nespokojenř a vřřřinu dřř, zejmřna prozaickřch, s novřm vydřnřm přřpracovřval a přřpřsoval. Celř život se snažil o nalezenř jeřř vřřřiřnřřřřho slova nebo lepřř, struřnřřř a vřřřiřnřřř formulace.

Přř popisu dřřvřnř znřmř krajiny pouřřvř Carlos de Oliveira vřřřinou skutečných toponym, dohledatelnř jsou mřřta jako Sřo Caetano, Montouro, Fonterrada, Vřrzea, Covřo nebo Corgos. Nřzev vsi Corrocovo, v nřž se odehrřvř přřbřh *Dřmu na dunř* je zkomoleninou, resp. mřřstnřm vřrazem pro existujřcř obec Corgo Covo.<sup>135</sup> Toponyma se v dřřlech opakujř, napřř. mřřřeřko Corgos najdeme ve třřech prřzřch vřřetnř *Vřely v deřři* a jeho popis se vřřdy shoduje v liřenř dlřždřnřho nřmřřř.

Vřřdy je zdřřraznřno silnř pouto lidř a přdy. Protagonistř prřz jsou s krajem a přřdevřřm s obdřřlřvanou zemřdřřlskou přdou srostlř, jsou jř v dobrřm i řpatnřm smyslu silnř determinovřni. Souznřnř s krajinou je považovanř za souřřst řřdu, prřpřvodnřho

---

<sup>135</sup> Srov. Mrřzkovř, s. 8-9

bezčasého a nelineárního koloběhu přírody, který je Carlose de Oliveiru mimořádně důležitý.

Po povrchu jitra klouzaly lehké, spíš jen tušené zvuky. Nepostřehnutelné vzpínání rostlin, z nichž opadla rosa, lehký šum tisíce a jednoho utajeného pohybu. Nekonečný život se probouzel. [...] Vesnice kvetla lidským ruchem, do něhož se mísil kouř z obydlí a pach z otevřených chlévů. Konečně přicházel den. Pozoroval vše, ale pouze v tepu země zahlédl rozklad toho, co mu bylo důvěrně známé, příznaky zkázy.<sup>136</sup>

Vybočení z řádu přírody má vždy negativní dopad na člověka i jeho životní místo a často je počátkem úpadku vedoucím až k tragédii. S přírodním koloběhem se také pojí často zmiňované téma plodnosti a potomstva.

Nestabilita a proměnlivost regionu není zastoupena pouze přeskupujícími se dunami, ale též vodní hladinou lagun, která se zvedá a klesá v závislosti na dešťových srážkách, stejně jako hladinou probleskujícím za dunami. Za života Carlose de Oliverie byla ovšem daná i výrazným pohybem obyvatelstva. Velkou emigrací do jiných částí Portugalska, do některé ze zámořských kolonií nebo do Brazílie, což je výrazně tematizováno v postavě Jacinta Ruiva z *Domu na duně*. Lidé odcházeli především z ekonomických důvodů, svou roli později sehrály jistě i politické důvody. Druhým pohybem obyvatel byla sezónní migrace uvnitř oblasti ovlivněná zemědělskými pracemi. Sezónní pracovníci (jornaleiros) se nechávali najímat na konkrétní činnost na pár měsíců v roce. Přispívali tak ale k lokálním územním sporům (conflitos territoriais)<sup>137</sup>, výrazné problematice řešené v románech a novelách Carlose de Oliverie. Gândara má v autorových prózách dvojí tvář: nedotčené až rajské přírody, často ztotožněné s krajinou dětství, a území osídleného, obdělávaného a měněného lidmi,

---

<sup>136</sup> Oliveira Carlos de. „Včela v dešti“ In *Pět portugalských novel*. Přel. Marie Adámková. Praha : Odeon, 1987, s. 169-170

<sup>137</sup> Srov. Guedes, Maria Estela.. „Espacialização na obra de Carlos de Oliveria“, s. 2

ztělesňující ovšem bídu a zaostalost (atraso).<sup>138</sup> Stává se z ní kraj zapomenutý Bohem,<sup>139</sup> konec světa (finis terrae), jehož atributy jsou ticho a samota.<sup>140</sup>

## 4.2. Kulhavá klisna

Dvoukolka drkotala přes výmoly, kola zapadala do děr a rozstříkovala gejzíry blátivé vody. Zdálo se, že se rozpadne. Při každém otřesu se Álvaro Silvestre sesunul na ženu.

---

<sup>138</sup> „A gândara é um sinonimo do atraso“,

Correia, Lourenço, Antonino Márcio. *Estranhamento, desencontros e solidão: a representação da família na ficção de Carlos de Oliveira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009, s. 18

<sup>139</sup> Popis „kraje lidí“ má však také funkci sociálního apelu, výzvu ke změně společenského uspořádání. Carlos de Oliveira bývá řazen k tzv. neorealistickým autorům píšícím angažovanou literaturu, ačkoliv u něj téměř od začátku převažuje neorealismus symbolický. *Dům na duně* se dá považovat za nejangažovanější z jeho tvorby a je řazen k první, tzv. dogmatické fázi portugalského neorealismu, kterou uvedl Alves Redol svou knihou *Nádeníci* (Os Gaibéus, 1939). V předmluvě románu píše: „Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo“.

Předmluva Carlose de Oliveria k novele *Dům na duně* má formu podobného prohlášení: „Este romance tem o seu caminho. Que percorra pela mão daqueles para quem o escrevi. Um camponês dos meus sítios disse-me, depois de o ler: - A nossa vida é assim mesmo. Mas muitas vezes não pensamos nisso. Se um ano de trabalho teve a virtude de obrigar um gandarês a medir a sua condição, não posso deixar de me sentir pago.“

<sup>140</sup> „V Gândaře jsou liduprázdné vesnice zapomenuté mezi borovicemi, na konci světa. [...] samota v kraje lidí.“

„Na gândara há aldeolas êrmas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. [...] solidão, na terra dos homens“ (*Casa na duna*, s. 7)

„Corrocovo mělo ticho míst zapomenutých světem.“

„Corrocovo tinha o silêncio das terras esquecidas do mundo.“ (*Casa na duna*, s. 41)

„...nešťastný lid z písčiny oblastí“

„...o povo infeliz das terras areentas“ (*Casa na duna*, s. 57)

„V setmělé pustině panovalo ticho.“ (*Včela v dešti*, s. 163)

„Stáli tu všichni ti rolníci drsní jako písčité půdy, na níž pod jejich rukama rostla kukuřice a vinná réva, stály tu jejich děti, špinavé a ubohé až k pláči, jejich předčasně zestárlé ženy.“ (*Včela v dešti*, s. 190)

„nestálé pobřeží pod našima nohama, duny připravené k pohybu, stačí jen náraz větru“

„o litoral instável sob os nossos pés; as dunas prontas a mover-se; basta um golpe de vento“ (*Finisterra*, s. 20)

Když ucítila na boku nepříjemný tlak jeho těla, uhýbala, krčila se do kouta lavice. A dívala se na toho zlatého muže na kozlíku vystaveného dešti.<sup>141</sup>

Během cesty dvoukolkou jsou manželé Álvaro Silvestre a Maria dos Prazeres nuceni sedět vedle sebe. Kvůli vzájemné nesnášenlivosti nejsou zvyklí trávit čas bok po boku a i na cestovní lavici si navzájem znepríjemňují společný čas a přetlačují se o prostor.

Álvaro se bez předchozího vysvětlení vydal pěšky do nedalekého městečka Corgosu, kde chtěl v místním časopise otisknout doznání k vlastním hříchům, především k tomu, že „okrádal lidi na zemi a Boha na nebi [...], okrádal za pultem, na trzích, své dělníky na mzdách a svého bratra Leopoldina na povinném dědickém podílu“.<sup>142</sup> Když Maria zjistila, že manžel není doma, z obavy před nějakým jeho nepředloženým činem, si nechala zavolat kočího Jacinta a dvoukolkou se ho vydali hledat.

Během krátké cesty zpět domů Álvaro za zvuků vydatného monotónního deště podřimuje. Je natolik zmožen nervovým vypětím z předchozí manželské hádky v redakci a několika skleničkami brandy, že usíná a jeho chvílemi bezvládné tělo padá na Marii. Nejde však jen o nepohodlí v kočáře, Marii je nepříjemný jakýkoliv tělesný kontakt s manželem, který ji odpuzuje<sup>143</sup> fyzickým vzhledem a také slabošskou povahou. Žena uhýbá před „nepříjemným tlakem“ mužova těla, zároveň odvrací hlavu a dívá se tak na kočího. „Pozorovala ho a neubránila se pokušení srovnávat ho s tím měkkým a zamlklým člověkem, kterého měla vedle sebe.“<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> Oliveira. Carlos de. „Včela v dešti“ In *Pět portugalských novel*. Přel. Maria Adámková. Odeon : Praha. 1987, s. 137 (tato novela v českém překladu bude v poznámkách dále označovaná jen jako „Včela“)

“A charrete rompia o barrocal, embatia no talhe das covas levantando chapadas de água enlameada. Parecia desmantelar-se. A cada solavanco, Álvaro Silvestre escorregava sobre a mulher que sentia no flanco o peso desagradável; esquivava-se à pressão, encolhida ao canto da bancada; e olhava para o homem de oiro, na boleia, sob a morrinha.”

Oliveira. Carlos de. *Uma Abelha na Chuva*, Livraria Sá da Costa Editora : Lisboa, 1987, s. 29-30 (tato novela v originále bude v poznámkách dále označované jen jako „Abelha“)

<sup>142</sup> *Včela*, s. 132-133

<sup>143</sup> „Jsi mi odporný, rozumíš, odporný.“, *Včela*, s. 189

<sup>144</sup> *Včela*, s.137

Kočí Jacinto má výrazné zrzavé vlasy,<sup>145</sup> jejichž záři ještě umocňuje svit petrolejky zavěšené na voze. Maria k Jacintovi cítí erotickou přitažlivost, která se v této scéně stupňuje a je vyjádřena sílícím zlatým jase. Mladík se ze „zlaté mince“ během cesty stává „zlatým mužem na kozlíku“. Kočí v Mariiných představách vystupuje jako symbol mužnosti, je charakterizován jako „energický“, „pevný“ a „drsný“. Během cesty dvoukolkou navíc sedí na vyvýšené pozici na kozlíku, odkud v tu chvíli vše řídí, nejen vůz s oběma Silvestrovými, ale především koně – hnědou klisnu. Má v ruce otěže a bič. Bič, obecně považovaný za nástroj moci a zároveň utrpení, zde navíc získává falický význam.

Ve stejném protikladu k Álvarovi je poté líčen i jeho bratr Leopoldino jako „vysoký“, „hubený“ muž „s osmahlou pletí“, který je druhým objektem ženina zájmu. Maria na Leopoldina myslí během oné cesty kočárem a často pak před usnutím, kdy erotický polosen opět přivolává plamen petrolejky na nočním stolku. Leopoldina v duchu vidí ve stejném zlatistém světle jako předtím Jacinta, švagr září ve „skomírajícím slunci, podobajícím se měděnému disku“.<sup>146</sup>

Během pravidelné návštěvy přátel sedává Álvaro v přijímacím salonu domu Silvestrových u oblíbeného holandského stolečku. Uprostřed stolku má stálé místo petrolejka, která mu osvětluje obličej. Maria se na manžela dívá chladnými očima a žádnou smyslnou aureolu nevnímá. Cítí soucit, posléze vztek. Lampa naopak „osvětluje“, upozorňuje na Álvaroův nešvar, nadměrné pití brandy.

V Mariině okouzlení Jacintem nebo Leopoldinem nenacházíme cit v pravém slova smyslu, ale určitou fascinaci jejich mužností a živočišností, téměř pudovou náklonnost

---

<sup>145</sup> Jsou to „ohnivé“ vlasy (portugalsky „cor de fogo“).

Portugalské přísloví "červeň na hlavě, oheň v posteli" („vermelho na cabeça, fogo na cama") zdůrazňuje údajné zvýšené libido rusovlasých lidí. Lidová moudrost rovněž praví, že „včely bodají častěji zrzavé lidi“ („abelhas tendem a picar mais os ruivos que outras pessoas“).

Zdroj: [<http://oglobo.globo.com/sociedade/saude/mitos-lendas-sobre-os-ruivos>]

Křesťané dlouho považovali zrzavé vlasy za symbol ďábla. Vlasy barvy ohně měl údajně Lucifer, ve významu „světloňoš“. Spekuluje se také, že právě Jidáš, biblický zrádce, byl zrzavý – s takovou barvou vlasů je totiž vyobrazen na některých dílech z 16. století. Vlasy bývají rovněž chápány jako znak mužné síly.

Srov. heslo „vlasy“ in Lurker, Manfred. *Slovník symbolů*, přel. Bakešová Alena., Šnebergrová Irena, Vochoč Otakar a Dvořáček Petr, Praha : Universum, 2005, s. 563

<sup>146</sup> *Včela*, s. 162

samice k potentním samcům. Neplodný pár je v jistém smyslu popřením přírodního koloběhu a zastavením života. Carlos de Oliveira ve *Včele v dešti* dává Silvestrovi několikrát záměrně do kontrastu s obyčejnými vesničany, obyvateli nezkaženého prostředí s přirozeným řádem věcí. Téma nastínil již v novele *Dům na duně*, kde ovdovělý statkář zvažuje, zda pojmout za manželku služebnou jen proto, že má zdravou vesnickou krev, a je tudíž pravděpodobné, že mu dá zdravé potomstvo.

Třetí žena rolníka Gonçalvesa opět rodila. Starému táhlo na osmdesátku, neochvějně však dál plnil svůj úkol rozséváče (patnáct žijících dětí a pětatřicet vnuků a pravníků) a stále chtěl další, maje na paměti patriarchální přísloví: teprve když jsou vymyty koše, je konec vinobraní.<sup>147</sup>

Rovněž zde můžeme hledat portugalskou variantu vztahu ženy z nefunkčního manželství, která se cítí být přitahována nekultivovaným chudákem, ale se zdravými instinkty z románu *Milenec Lady Chatterleyové* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928) od Davida Herberta Lawrence. Přestože je Maria silně ovlivněna aristokratickým původem a umělým, „civilizovaným“ světem, v němž se před sňatkem pohybovala, podvědomě cítí pokoru k řádu přírody, v němž tvorové žijí ve vzájemné symbióze. Obrazem tohoto vztahu je pro Marii vztah kočího a zapřažené klisny. Álvaro navzdory tomu, že je sedlák, který ve venkovském prostředí vyrůstal, již tento vztah není schopen vnímat, příliš se mu svou netečností vzdálil.

Dvoukolku Silvestrových táhne hnědá klisna, zvíře po bahnité cestě postupuje pomalu, dokonce několikrát klopýtne. Kočí sice má bič, ale nepoužívá ho, naopak klisnu jemně pobízí a oslovuje ji „Hnědko“ a „krásko moje“<sup>148</sup> což může evokovat něžnou mluvu zamilovaných.

V portugalském originále nacházíme slovo „égua“, které lze přeložit jako klisna nebo kobyla. Překladatelka zvolila termín „kobyla“. Vhodnější by ovšem bylo použití

---

<sup>147</sup> Srov. *Včela*, s. 193

<sup>148</sup> Srov.: „Chó, Moira, chó, linda! gritava o ruivo a encurtar as rédeas, a estimular o animal”, *Abelha*, s. 30

slova „klisna“, protože je v textu charakterizovaná jako mladá a svěží.<sup>149</sup> Záměnou slov se nám navíc rozkrývá paralela mezi samcem a samicí, hřebcem a klisnou, tedy kočím a klisnou, respektive kočím a Marií. Maria však není mladá a svěží, před vstupem do redakce je charakterizovaná jako „bledá paní středního věku“.<sup>150</sup>

Navzdory špatné cestě, nepříznivému počasí a poraněné koňské noze společná cesta ubíhá stále kupředu. Sice pozvolna, ale bez přerušení. Álvaro je nerudný, že ho klopýtání klisny probudilo z dřímoty a doporučuje kočímu zvíře neprohlížet a neošetřovat, pouze zamumlá: „Jen ji nech jít.“<sup>151</sup> Osud zvířete je mu lhostejný, jde mu především o vlastní pohodlí. Vzápětí se však vůz na Mariin příkaz zastaví. Je to poprvé za celou cestu. Maria vysloveně zakáže kočímu klisnu „týrat“. V tu chvíli nejde o zvíře, ale o ponížení manžela před sluhou, o prosazení vlastní vůle. Jacinto to také tak chápe a v duchu se Álvarově potupě směje.

Ryšavec seskočil šťastný, že se o muže o zvíře postarat. Prohlédl mu kulhavou nohu a křikl: „Má koleno samou krev. Nejspíš narazila v úvoze na kámen a odřela se.“ Hbitě svlékl halenu, vytáhl z kalhot podolek košile, přidržel si ho zuby a utrl široký pruh látky. Ovázal kobyly nohu a obvaz utáhl kousek nad kolenem, aby zastavil krev a přitom nebránil zvířeti v pohybu, povzbudivě plácl kobyly do boku a znovu se vydali na cestu.<sup>152</sup>

Álvarova typická pasivita a zejména ospalá věta, aby kočí nechal zvíře svému osudu, však zažehne v Marii doslova požár. Přisedne si ke kočímu na kozlík, přebere otěže dvoukolky a do krve bičem sešvihá klisnu, kterou předtím bránila a nechtěla nechat trpět s poraněnou nohou.

---

<sup>149</sup> Srov.: „...pan Silvestre kupuje kobyly, co nejsou k ničemu, shání si kočí zrovna tak svěží jako ty kobyly, a pak si spokojeně chrní.“, Tamtéž, s. 144

„...[milostpán] Silvestre kupuje klisny, které jsou úplně nanicovaté, shání si takové kočí zrovna tak svěží jako ty klisny, a pak si spokojeně chrní.“

„...o Silvestre compra éguas destas que não atam nem desatam, desencanta cocheiros destes tão frescos como as éguas, e depois ronca satisfeito...“, *Abelha*, s. 36

<sup>150</sup> *Včela*, s. 135

<sup>151</sup> *Včela*, s. 143

<sup>152</sup> Tamtéž, s. 143



Maria se během cesty podvědomě srovnává s klisnou, což zvláště patrné ve větě: „A teď se vracejí, kobyla se pomalu brodí bahnem a mně připadá, jako by se podkovy zvířete nořily do mé vlastní minulosti.“<sup>153</sup> Protože v minulosti ještě nepostrádala onu mladost a svěžest. Na jednu stranu se s klisnou ztotožňuje, na druhou stranu na ni žárlí. Připadá si zároveň jako tažné zvíře ve vztahu k manželovi a zároveň jako klisna-samice ve vztahu ke kočímu. V případě Álvara má pořád na mysli „nepříjemný tlak jeho těla“, který se částečně mění v útlak. Cítí, že tak jako klisna táhne dvoukolku blátem a rozbitou cestou, ona za sebou vleče netečného manžela jako břemeno. Muže-přítěž přirovnává k přílipce na útesu nebo k nemohoucímu děcku, které se nechce pustit ženských sukní. V případě Jacinta by se ráda stala klisnou ovládanou, zkrocenou a také opečovávanou. Imponuje jí Jacintova laskavost a soucit s potřebným tvorem. Maria je rovněž vnitřně raněná a emočně kulhavá. Manžel jí není oporou, přeneseně jí nepomáhá táhnout náklad, naopak ji brzdí a nutí zabředat do stále hlubšího bláta, které symbolizuje jejich společnou životní cestu. Ze žárlivosti, že ona není tou krásnou svěží klisnou, kterou Jacinto ošetřuje, neváhá v návalu hněvu „deformované“ zvíře bít, protože tak agresivně reaguje na vlastní zranění duše.

Bičovaná klisna se v díle Carlose de Oliveiry objevila již v *Důmu na duně*, kde si skrze hnědou klisnu řeší své spory a vzájemné křivdy syn Hilário s otcem Marianem Paulem. Jen aby odporoval otci, Hilário je proti tomu, aby klisna, která je zvyklá pouze tahat dvoukolku, byla použita pro velmi namáhavé točení kolem žentouru. Mariano Paulo pochopitelně nesouhlasí a navíc, zvířeti tato práce vůbec neublíží. Hilário vidí zdravé a nezraněné zvíře a bere to jako křivdu. Trpí mánií, že všichni v okolí jsou proti němu, že snad i samotný osud straní otci. V Hiláriově nitru se vzednou všechny dosud nahromaděné křivdy a především vztek. Podobně jako tomu bylo u potlačovaného výkřiku Marii dos Prazeres. Hilário nechá zapráhnout klisnu do dvoukolky a na polní cestě plné bahna, kde jí to klouže a nemůže pořádně běžet, ji zbičuje. Není to pohánění tažného zvířete k větší rychlosti nebo výkonu. Je to jako u Marii výbuch emocí, akt agrese a brutality. Zvíře se v závěru vleče naprosto zbědované, doslova na něm visí cáry

---

<sup>153</sup> Tamtéž, s. 142

Srov. “Ali vinham agora de regresso, com a égua a tentar vagarosamente o lamaçal: e parece que as ferraduras do bicho mergulham no meu próprio passado.”, *Abelha*, s. 34

masa a má krvavou pěnu u huby. Jinak neduživý, neschopný a bázlivý Hilário se v tu chvíli v duchu mstí za všechno, co jej v poslední době rozzlobilo, a všem lidem v okolí. „Poprvé cítil, že má něco pevně ve svých rukou. Něco, co se podrobovalo jemu, jeho vůli, jeho síle. [...] Rozháněl se bičem, jako kdyby bičoval všechny, které nenáviděl.“<sup>154</sup>

Mariina situace je však jiná, ona dlouhodobě trpí Álvaroovou nevšímavostí a nedostatkem lásky. Prostřednictvím krvavých ran na zvířecím hřbetu sadisticky zviditelňuje svoji zoufalost a psychické strádání, čímž se zároveň trestá. V tuto chvíli žena a klisna „lesknoucí se potem a deštěm“ splývají v jednu a scéna má díky nasvícení lucernou erotický opět podtext. Maria nejprve vypadá tak, jak ji popisoval novinář v redakci, s vlasy podobnými hřívě: „černé vlasy stočené do hustého uzlu zapleteného na šíji“.<sup>155</sup> Po výprasku uštědřeném klisně, je Maria smáčená slzami: „s rozpuštěnými vlasy, pozlacená mdlým světlem lucerny.“<sup>156</sup> Vlající vlasy znamenají, že Maria je podobně jako klisna ještě plná životní síly.<sup>157</sup> Žena znovu připomíná strhané týrané zvíře, které se však musí sebrat a pokračovat dál v cestě, skutečné i pomyslné.

Podobnou scénu, ovšem s obrácenými rolemi, nacházíme v románu *Synové a milenci* (Sons and Lovers, 1913)<sup>158</sup> Davida Herberta Lawrence, jehož díla Carlos de

---

<sup>154</sup> Srov. „Pela primeira vez, sentia alguma coisa vergar-se às suas mãos. Alguma coisa sob a sua vontade, sob a sua força. [...] Chicoteava como se estivesse a chicotear todos os que odiava.“  
Srov.: Oliveira. Carlos de. *Casa na Duna*, Coimbra : Coimbra Editora, 1944, s. 103-104

<sup>155</sup> *Včela*, s. 136

<sup>156</sup> Kobyla: „[žlutavé] světlo dopadalo na hřbet kobyly, lesknoucí se potem a deštěm“  
Tamtéž, s. 137  
Maria je mokrá od slz: „s rozpuštěnými vlasy, pozlacená mdlým světlem lucerny“  
Tamtéž, s. 144

<sup>157</sup> Srov. heslo „vlasy“ in: Lurker. *Slovník symbolů*, s. 563

<sup>158</sup> ... uviděli za kmeny stromů a řídkými lískami muže, který vedl přes strouhy velkého hnědáka. Statné rezaté zvíře jako by romanticky tančilo tím příšeřím zeleného lískoví, tam, kde vzduch byl samý stín, a octlo se jako by v minulosti...

[...]

Prošli brankou a zahlédli, jak od statku směrem k nim přichází drobnější tmavá nervní žena, asi tak pětatřicetiletá. ...Když ji uviděl velký hřebec, znovu zaržál. Vzrušeně popošla k němu.

„Tak už jsi zase doma, kluku!“ něžně oslovila koně, ne muže. Velké zvíře se přesunulo k ní a sehnulo hlavu. Vpašovala mu do tlamy scvrklé žluté jablko, které skrývala za zády, a políbila ho mezi oči. Potěšeně si povzdechla. Objala jeho hlavu a přitiskla si ji k nadřím.

[...]

„Je to opravdu úžasný chlapák, ten váš kůň!“ přisvědčila Klára.

„No že je!“ Opět ho políbila. „V lásce se vyrovná mužským!“

Oliveira nepochybně znal. Dvě ženy, paní Limbová a Klára nešetří obdivnými slovy nad mladým koněm, velkým hnědákem. Paní Limbová se ke koni chová téměř s důvěrností milenky, což na někoho působí pohoršlivě, na někoho směšně. Klára, která žije odloučená od manžela, si při setkání uvědomí, že je v podobné situaci, že konstatování „potřebuje muže“, znamená, že není milovaná a sama nemá komu dát svou lásku.

### 4.3. Nastavený loket

Bičování klisny však není jediným Mariiným agresivním činem. Když na ni v těsném prostoru dvoukolky padá Álvarovo tělo, nejprve uhýbá do kouta, ale poté si důrazně vymezí vlastní prostor loktem.<sup>159</sup> Prostřednictvím nastaveného špičatého lokte Maria brání své území a staví si kolem sebe jakousi hradbu. Podobně se v jejich společném domě záměrně snaží vytvářet nejrůznější překážky a hradby, které záměrně a přiznaně staví mezi sebe a manžela. Jejich vzájemný vztah již není ani snahou o kompromis ani o sdílení čehokoli společného, veškerý dialog vždy skončí konfrontací a potřebou partnerského vymezování.

Jedním z druhů hradby jsou zamčené dveře od pokoje, za nimiž nechává Maria Álvaro schválně stát především proto, aby jej ponížila. Ve svém pokoji vytváří pro ostatní neprostupné opevnění z nábytku, celé stěny jsou očalouněné, na zemi je silný koberec. Záminkou pro dobrovolnou izolaci zejména od manžela je její boj proti chladu.<sup>160</sup> Maria trpí chladem ložnice obrácené na sever, téměř neprohřívané sluncem a

---

„Řekla bych, že je spíš většinou předčí,“ odpověděla Klára  
[...]

Paul říká, že jí z té samoty začíná šplouchat na maják. „Řekla bych,“ vyhrkla náhle Klára, „že potřebuje muže“.

„Ta samota ji dohání k šílenství,“ přikývl Paul.

Lawrence. David Herbert. *Synové a milenci*, přel. Kateřina Hliská, Frýdek Místek : Alpress, 2005, s. 252-255

<sup>159</sup> “ela interpôs o cotovelo”, *Abelha*, s. 33

<sup>160</sup> Chlad je Mariiným atributem. Doslova disponuje chladem a působí jím na ostatní, naproti tomu svůj vnitřní žár a oheň dobře skrývá, má v sobě „sněžný oheň“ (190) Její hlas má výsměšně ledový tón (s. 136), opilému manželovi podává čpavek, který „chladivě štípe do nosu“ (s. 158), Álvaro zamrazí, až jektá zuby, když se na něj Maria dívá chladně jako sama smrt (s. 157).

plně vystavené rozmarům počasí. Uléhá „ztuhlá zimou“, doslova ji „mrazí z neútlunosti“. Celý dům poté považuje za „ledový, až z toho mrazí“. Fyzický pocit chladu však stupňuje chlad emoční pramenící ze samoty, pocitu opuštěnosti a především z marné touhy po tělesném naplnění manželství. Nepohodlí, které cítí v pokoji je velmi podobné tomu, které zažívala ve dvoukolce. Obojí je symbolem nepohodlí, které Maria cítí v manželství.<sup>161</sup>

Hradba z nábytku v pokoji je i hradbou<sup>162</sup> pomyslnou, hradbou snění, za kterou je možné utéct a skrýt se, tam, kde je možné mít tajné myšlenky. Maria za zavřenými dveřmi sní o teple, zejména o teple mužského těla, které by prolomilo chlad pokoje. Maria se za své myšlenky stydí a vyčítá si je, zvláště když ji Jacinto prokoukne a Álvaro se poté nedopatřením o jejím snění dozví.

Divíš se, že sním? Nic jiného mi nezbývá než snít a snít, abych zapomněla na tvoje lože a na chléb z tvého stolu. ...ted' taky nenávidím toho ryšavce [...] že věděl něco, co se týkalo jen mě, něco tak důvěrného, že bych to nejraději skryla i sama před sebou, kdyby to šlo.<sup>163</sup>

Maria si velmi dobře uvědomuje, že podobně jako je nucena sedět vedle manžela chvíli ve dvoukolce, je stejně tak nucena zůstat s ním nezvratně a osudově do konce života, „...dokud ji Bůh nezbaví toho pekla, kterým je Álvaroův dům“.<sup>164</sup> Lékař Neto poznamená, že „život Silvestrových je učiněné peklo“, dobře totiž chápe, že jejich dům je permanentním bojištěm, je místem bez lásky a bez naděje.

Důrazné ohrazení loktem možná Maria používá také proto, aby manželovi znepříjemnila cestu. Je to vedle hádek jeden ze způsobů pomsty za neradostný život.

---

<sup>161</sup> Srov. Reis, Carlos. *Introdução à Leitura de Uma Abelha na Chuva*. Coimbra : Livraria Almedina, 1980, s. 96-97

<sup>162</sup> V české verzi „Kolikrát ho viděla, jak stojí u zdi, kterou mezi ně postavila...“  
V originále najdeme skutečně slovo „muralha“, tedy hradba. („muralha que ela erguia entre os dois“)

<sup>163</sup> *Včela*, s. 189

Po Jacintově smrti, kdy už je zbytečné o kočím snít sama sobě spílá, když „bojuje proti znechucení vlastními iluzemi“. Srov. *Včela*, s. 196

<sup>164</sup> Parafr. *Včela*, s. 189

Álvaro Silvestre je poté ztělesněním této neradostnosti a důsledkem je život v nenáviděném domě. V domě, který se tolik liší od domu jejího dětství a kde bývala šťastná.

Maria se ve vypjatých chvílích neprojevuje pasivně, jak by se u ženy a navíc šlechtičny očekávalo, ale často přechází rovnou do útoku. Většinou slovního, občas i fyzického, ale vždy velmi důrazného. Což je reakce, kterou bychom očekávali spíš u muže. V domě Silvestrových má Maria dominantní postavení, přejímá mužskou roli. Její chování sice vypadá jako mužské, je však spíše důsledkem toho, že Álvaro je příliš ženský, respektive málo mužský. Má spoustu tělesných i duševních vlastností typických pro ženu. Když si jej novinář v redakci prohlíží, poukazuje na jeho „nehybnost“, „netečnost“, „neustálou ospalost“, „pasivitu“ až „bezvládnost“. Navíc má „žensky měkkou linii úst“, „bílé masité ruce“ a naprosto nemužský obrovský nehet na palci, akceptovatelný snad jen u kytaristů. Álvaro se navíc často třese. Jednak doslova fyzicky a také před „pekelným ohněm“, před smrtí a vlastně i před manželkou. V případě nějakého duševního otřesu se situaci nepostaví, jen drmolí modlitby. A především je pro něj typické, že na rozdíl od své ženy vůbec nebojuje. Po Jacintově smrti se na dvoře Silvestrových srotl dav vesničanů, který přihlížel rychtářovu vyšetřování. V atmosféře byla jen tušená hrozba, že lidé ze smrti kočího obviňují Álvara. „Nejdřív byl připraven zůstat na místě a čekat, až ho zabijí, ale pak ho napadlo utéct.“<sup>165</sup> Poté se Álvaro s prosíkem obrátil na Marii a žádal od ní pomoc a ochranu. To v Marii vyvolalo dvojí zhnusení, jednak manželovou slabostí a jednak špinavým chudým davem na dvoře, kterým velmi pohrdala. Plamen v jejím nitru opět vyšlehl a napovrch se na chvíli vydral „dlouho potlačovaný výkřik“. Maria s křikem vyhodila všechny přihlížející a velmi razantně se postavila i rychtářovi. Byla tak vmanipulována do role extrémně silné ženy, ale proto, že její muž je extrémně slabý. Álvaro se nechová jako „opravdový chlap“, proto Maria přejímá jeho roli a volí řešení, kterým v sobě potlačí svou ženskost. Není však v tomto postavení šťastná a vynucená dominance ji dusí.

---

<sup>165</sup> *Včela*, s. 188

„la ficar ali, inerte, à espera de o matarem, quando lhe ocorreu a ideia de fugir.“, *Abelha*, s. 81

#### 4.4. Dvoukolka jako model domu

Vnitřek dvoukolky představuje ohraničený prostor, můžeme jej proto v přeneseném smyslu chápat jako model domu Silvestrových, nebo dokonce jako detailní a velmi intimní prostor, manželské lože.

Vzájemná blízkost při cestě je Silvestrovým nepříjemná snad i proto, že ve svém domě ani společnou postel nemají. Maria má svou ložnici a pravidelně zamyká před manželem dveře. Álvaro je nucen spávat ve své pracovně, protože ho tam Maria doslova vyhnala: „Jestli se chceš trochu vyspat, Álvaro, máš tady přece pohovku. Konečně mohlo to být ještě horší, taky jsem mohl spát na zemi.“<sup>166</sup> Navíc nemůže pro spánek využívat ani pokoj pro hosty, protože ten Maria po rekonstrukci nechává „zakonzervovaný“ pro případnou návštěvu Leopoldina. Nechala pokoj vyčistit, vybělit zdi a znovu natřít a především přestavět v něm veškerý nábytek, což je pro ni typický proces v očekávání lepších začátků a změn. Učinila tak po pouhé vágní zmínce v dopise o Leopoldinově blíž nedatovaném příjezdu. Snad tak chtěla švagrovi připravit nový životní začátek a doufala, že se k nim na delší dobu nastěhuje. Jejím záměrem mohla být též snaha si Jacinta připoutat pomocí vybavení pokoje, které podle svého uvážení a vkusu nechala nakoupit. Vnutit mu tak prostřednictvím nábytku svůj pohled na svět. Snad aby jej mohla částečně ovládat. Stejně tak jako ovládá, či spíše ponižuje Álvaro pomocí některých domácích předmětů, zejména těch, které dostala věnem a které neustále připomínají její aristokratickou minulost. Mariin pohled na tuto situaci neznáme, víme jen, že je z Leopoldinova hypotetického příjezdu „v radostném zmatku“,<sup>167</sup> ostatní lze soudit pouze z Álvarovy poznámky o tom, že Maria „obrátila pokoj vzhůru nohama, až se tam teď nedá vůbec bydlet“.<sup>168</sup> Použité spojení „tornar

---

<sup>166</sup> *Včela*, s. 185

“Pois se queres dormir um pouco, Álvaro Silvestre, aqui tens este meiple, e podia ser pior, podias ter apenas o soallo.”, *Abelha*, s. 78

<sup>167</sup> Srov. *Včela*, s. 141

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 185

Srov. „Há o quarto de hóspedes, é certo, mas ela, com a carta de Leopoldino na mão, resolveu logo fazer obras, renovar as caiações, pintar as madeiras, encerrar os móveis, por outras palavras, mexer, revolver, tornar inabitável”, *Abelha*, s. 75

inabitável“ v originále novely znamená „učinit jej neobyvatelným“. Možná Maria změny v pokoji pro hosty neudělala proto, aby v něm bydlel Leopoldino, ale proto, aby v něm nebydlel Álvaro, kterému se žádná z Mariiných změn interiéru nelíbí. Otázkou rovněž je, proč pánovi domu není příjemný pobyt v jednom z pokojů jeho rodového sídla, zvlášť je-li vymalovaný a vyčištěný. Pravděpodobně právě proto, že změny v něm byly provedeny na popud jeho ženy.

Protikladem k prázdné a studené, respektive žádné manželské posteli Silvestrových, se stává hromada sena, na níž lehají mladí milenci: hrnčířova dcera Clara a kočí Jacinto. Náhodou kolem procházející Álvaro nedopatřením zaslechne jejich rozhovor o Clarině těhotenství a plánech na společnou budoucnost. Domovem mladých se pro tuto chvíli, přeneseně však i domem budoucnosti, stává seník nebo ještě lépe pouhá kupka sena. Jejich dům je však domem lásky a může být kdekoli a z jakéhokoli materiálu. Domem-domovem pro ně bude každé místo, kde budou spolu a kde budou jejich děti. Bude jim stačit jen trocha půdy na obdělání, aby měli co jíst.

A třeba odejdem z Montoura. Svět je velký a všude se dá žít.“ [...] Půdy je všude dost, jen vzít motyku do ruky. [...] Mám vaši dceru, a to přeci něco je. Nebo ne? Má dvě ruce, mám ji a mám dítě. [...] Vezmeme se, seberem si svých pět švestek a utečem. [...] Vzadu v chlévě se začala rýsovat těla dobytka. Zvířaty proběhl poslední záchvěv spánku. Kráva i osel se probudili, slepice pomalu vytahovaly hlavy schované pod křídly. Slámu postříbřil jas a z oživlého chléva stoupal pronikavější pach.<sup>169</sup>

Nad seníkem svítá, dvojice v objetí nepocítuje ani „jitřní chlad“, uvnitř je teplo. Prohřívá jej navíc dech hospodářských zvířat, protože seník je spojený s chlévem. Svě útočiště zde kromě milenců má kráva, osel a pár slepic. Všude vládne klid a harmonie, zvířata pokojně oddechují. Dokola se šířící zvířecí zvuky i pachy jsou důkazy

---

<sup>169</sup> *Včela*, s. 166-167

Srov.: - Saímos do Montouro. O mundo é grande e em toda a parte se vive.

- Viveremos?

- Há terra por aí fora que é um louvar ao céu.

Ao fundo do palheiro, começava a distinguir-se o gado. Um último frémito de sono sacudia os bichos. A vaca e o jumento acordavam; as galinhas tiravam a cabeça vagarosa do agasalho das asas; o alvor ainda fosco prateava a palha; e um cheiro mais agreste subia do curral remexido. *Abelha*, s. 58-59

živočišnosti a životaschopnosti, stejně jako slunce, které škvírami v prknech září dovnitř a také příbytek částečně prohřívá. Je to dům života, kde se podle přírodních pravidel daří plodit potomstvo a který je naprostým protikladem domu Silvestrových. Ten je vlastně mrtvý, protože je studený a „tichý jako obrovská hrobka za vysokými zdmi“.<sup>170</sup>

Celá idylická scéna připomíná vzhledem k přítomnosti krávy a osla, stejně jako zářivé slámy okolo, Josefa a Marii v Betlémě. Nenarozené a navíc nemanželské dítě podobně jako ve vánočních mystériích předznamenává naději a především změny, které se mohou týkat celé společnosti. Vzhledem k tomu, že Clařin otec António mladému páru nepřeje, nacházíme zde i motiv ohrožení dítěte a přípravu na společný útěk. Podobně jako jejich příbytky, tak i dvojice Clary a Jacinta tvoří protipól ústřednímu páru Marii a Álvarovi. Pro Carlose de Oliveiru představují ideál vesnického plodného dělného lidu. Ačkoli se autor v novele *Včela v dešti* odklání od neorealistických poselství svých minulých děl, v tomto případě je „třídní“ otázka rovněž důležitá. Ryzí, nezištná a nemateriální láska, stejně jako přístup Jacinta a Clary k životu jsou protikladem nejen sňatku Silvestrových, který byl pouhým obchodem, ale i dvou ostatních nerovných a nepřírozených vztahů, pátera Abela se „sestrou“ Violantou a doktora Neta s učitelkou Cláudií. Zajímavé je, že toto se promítá i do časových perspektiv, které postavy používají ve vzájemných dialozích. Álvaro s Marií si vyčítají minulost a baví se pouze o ní. Abel a Violanta, stejně jako doktor Neto používají zejména přítomný čas a žijí přítomností. Učitelka Cláudia nahlas vůbec nepromluví, je příliš ponořena do svého nitra a do svého imaginárního světa. Jacinto a Clara jako jediní v dialogu na seníku používají slovesa v budoucím čase.

Duchovní Abel žije společně s Violantou, o níž tvrdí, že je jeho sestra. Všichni o tom pochybují, zejména kvůli jejich naprosté fyzické odlišnosti. Nicméně všude chodí spolu a tvoří velmi zvláštní pár, který i kdyby byl milenecký, nemůže být stvrzen sňatkem, natož potomkem. Violanta má kromě páterovy domácnosti na starosti oblékání „andělů, kteří chodí v procesí k Panně Marii Montourské“, tedy činnost svým způsobem uměleckou, velmi vzdálenou činností běžných vesničanů a také velmi vzdálenou jejich životu a starostem.

---

<sup>170</sup> *Včela*, s. 188

“A casa continuava silenciosa, como um jazigo enorme, de paredes altas.”, *Abelha*, s. 80



Obdobně je na tom paní Cláudia, kterou si dlouhá léta platonicky namlouvá doktor Neto. Bledá a bázlivá Cláudia je učitelka a bydlí v budově školy. Často se stává, že vůbec nevychází ven, protože se bojí přírody, jejích přirozených projevů a především lidské „živočišnosti“, kterou pro sebe pojmenovává jako „skrytou krutost“. Bojí se, že by podobná krutost mohla ovládat i ji. Noří se proto do umělých světů, které vyšívá nebo vypaluje pomocí pyrografu do kůže. Jako Violanta, i ona se zabývá uměním. Vytváří obrazy umělých krajinek „mírných a nehybných“, skutečný život nahrazuje neživou zidealizovanou napodobeninou. Pomocí balonku s žíravinou a žhavého hrotu pyrografu Cláudia „tetuje“ neživou zvířecí kůži. Tento motiv se objeví i v románu *Finisterra*, v němž postupně mizí obraz stejnou technikou vypálený na opěradle. Carlos de Oliveira tuto činnost nechává literárním hrdinkám, které věrně či méně věrně zobrazují gândarskou krajinu. Ve svém souboru fejetonů *Čarodějův učeň* (O Aprendiz de Feiticeiro, 1971) autor přiznává, že on sám se cítí navždy poznamenan, doslova tetován drsným krajem svého dětství, ať už se jednalo o přírodní krásy nebo o specifickou povahu místních.<sup>171</sup>

Umělé estetické tvoření paní Cláudie je v novele *Včela v dešti* bráno jako úpadek. Hrnčíř António se již nevěnuje výrobě keramického nádobí, ale dřevěným soškám svatých. Jednu vyrábí na zakázku paní dos Prazeres. Touto činností se dostává do sféry vlivu domu Silvestrových a jako by byl nakažen zlem z toho domu a honbou za majetkem. Poté, co mu Álvaro vyzradí pravdu o Clařině těhotenství a hrnčíři se tak rozpadá sen o vdavkách dcery s bohatým sedlákem, neváhá naplánovat a spoluvykonat Jacintovu vraždu.

Doktor Neto je zvláštní postavou novely. On, podobně jako charakterní doktor Seabra, který je rovněž okrajovou, ale velmi důležitou postavou v *Domě na duně*, byli zajisté inspirováni otcem Carlose de Oliveiry, vesnickým lékařem. Toto povolání zahrnuje stejnou měrou život i smrt, lékař svým způsobem slouží chudým i bohatým. Oba lékaři ve svých existenciálních úvahách daleko překračují hranice Gândary a místního malosvěta a jejich myšlenky dávají prózám obecný rozměr.

---

<sup>171</sup> Srov. „paisagem natural“ e „paisagem social“

Gusmão, Manuel de. „O homem e a obra“ In *Uma Abelha na Chuva*, Lisboa : Sá da Costa Editora, 1986, s. 5

Doktor Neto je všeobecně respektován, dokonce i páterem Abelem, se kterým se neváhá pustit do diskuse, v níž kritizuje církev a veřejně se hlásí k ateismu. Svou svobodomyšlnost demonstruje i společensky velmi neobvyklým vztahem s Cláudií, v němž „rozdílnými cestami dospěli k tiché dohodě, že tato čistá láska jim zatím stačí“.<sup>172</sup> Podobně jako ona se i doktor bojí fyzického kontaktu, natož blízkého vztahu a také má strach z případného potomka, který si odůvodňuje vědecky podloženými fakty:

„...mám dědičnou syfilis a paní Cláudia je slabá bytost velice křehkého založení. Dejme tomu, že se vezmeme, ale jaké děti přivedeme na svět? Odtud pak přecházel k morálním důsledkům: nepřipadá mi správné zplodit nějaké neduživé, deformované a choromyslné stvoření.“<sup>173</sup>

#### 4.5. Med a žluč

Skrze vnitřní monology postavy doktora Neta dešifrujeme symboly *Včely v dešti*. Od něj, zapáleného amatérského včelaře, poprvé slyšíme příměry o včelách, která nazývá „moudrá zvířátka živící se pylem“ a o medu: „sladký nektar z pláství byl pro něho symbolem toho nejkrásnějšího a nejchutnějšího, co Život, příroda, Bůh nebo co to vlastně je, dokáže vyrvat času“.<sup>174</sup> V symbolice venkovského života podle něho med představuje produkt nejvyšší dokonalosti. Především je ale symbolem „transformace“, kterou považuje v novele za stěžejní ve své studii Carlos Reis.<sup>175</sup> Med je výsledkem dlouhodobé práce včel, spolupráce celého roje a je zároveň výstupem přírodního, stejně jako tvůrčího procesu. Doktor Neto zdůrazňuje, že „plodit znamená tvořit“. Oním

---

<sup>172</sup> *Včela*, s. 151

<sup>173</sup> *Včela*, s. 151

<sup>174</sup> Srov. *Včela*, s. 150 (obě citace)

Srov. „...[os] Bichinhos sábios comedores de pólen“, *Abelha*, s. 42

“...[o] doce destilar dos favos o que a Vida, a Natureza, Deus ou lá o que era, podia arrancar de belo e saboroso ao tempo...”, *Abelha*, s. 42

<sup>175</sup> Reis, Carlos. *Introdução à Leitura de Uma Abelha na Chuva*. Coimbra : Livraria Almedina, 1980, s. 98

medem, v díle asociovaným též se zlatem, tedy dokonalým výtvozem Jacinta a Clary je jejich nenarozené dítě. Clara, jejíž jméno v portugalské znamená „jasná“, „světlá“ nebo „čistá“, transformuje jako pilná včela med, který dostala od Jacinta, jehož jméno v portugalské znamená „hyacint“, a vytváří z něj zlato-nový lidský život.

Všechny tři páry, které se scházejí u krbu v domě Silvestrových, jsou tedy z různých důvodů předurčeny k neplodnosti, tedy k postupnému rodovému zániku. Paradoxem je, že mrtvými postavami na konci příběhu jsou těhotná Clara a Jacinto, který je otcem plodu. Jacintovu smrt můžeme chápat jako smrt trubce, který splnil svou úlohu. Sám doktor Neto poznamená: „je známo, že osudem trubců po oplodnění je smrt.“<sup>176</sup> Překladatelka české verze novely použila slovo „trubec“. V doktorově větě je ale slovo „macho“, doslova „samec“. Zajímavé je, že portugalský ekvivalent výrazu „trubec“, tedy „zangão“ se v překladu nevyskytuje. Řešení překladatelky je pochopitelně správné, protože po kopulaci umírají trubci nikoli obecně samci. Na druhou stranu Carlos de Oliveira dává smrti postavy Jacinta jasně najevo, že ostatní přeživší muži v roli samce (trubce) nejsou. Trubcem nemůže být dokonce ani Marcelo, hrnčířův pomocník, který je do Clary zamilovaný a pokouší se ji získat. Clara jeho city neopětuje. Marcelo není zobrazen jako samec, nesedí na kozlíku a nemá schopnost ovládat klisnu. Jen vodí za ohlávku osla. Jde poslušně vedle něj a podobně jako zvíře, bez vlastní vůle přijímá rozkazy od Clařina otce.

Reis navíc interpretuje „smrt po oplodnění“ neorealistickou optikou.<sup>177</sup> Jacintova smrt vyburcuje obyvatele Corgosu, kteří se během vyšetřování nikoli z pouhé zvědavosti, ale spontánně a „uvědoměle“ srotí na dvoře Silvestrových. Lidé tuší, že strůjcem neštěstí je Álvaro. Zatím nejsou schopni nějakého razantního činu nebo doslova „revoluce“, jediným projevem odporu je kámen hozený do okna panského domu. Pouze doktor Neto si velmi dobře uvědomuje, že toto znamená konec dosud přežívajících feudálních a patriarchálních pořádků. Když si Maria stěžuje na chování vesničanů a vraždu banalizuje: „tolik filozofování kvůli nějakému kočimu snad není

---

<sup>176</sup> Srov. *Včela*, s. 152

Srov. „...após a fecundação o destino dos machos é a morte“, *Abelha*, s. 44

<sup>177</sup> Reis. *Introdução*, s. 101

zapotřebí, doktore“, Neto situaci ironicky komentuje: „jen si představte, že po všem, co se tady řeklo, jsem skoro ochoten připustit, že Jacintova smrt je tak důležitá jako ta roztráskaná okna“. <sup>178</sup>

Důvody pro Jacintovu smrt jsou však i jiné. Umírá kvůli špatným vztahům mezi Mariou a Álvarem. Byl objektem touhy paní domu, zatímco vlastní manžel byl zapovězen. Hanlivě mluvil o svých zaměstnavatelích, Álvaro to uslyšel a dotčen nelichotivými komentáři jej udal Clařinu otci. Fyzicky slepý hrnčír António je zároveň citově slepý k přáním své dcery a natolik zaslepený penězi, že tvrzením: „chudoba je největší slepota“, nakonec způsobí skon jejího milence.

Hrnčírův případ je nejvýraznějším z příkladů, jak se ze zahrávajícího roje Silvestrových, jak jej nazývá doktor Neto, šíří zloba a nenávist, kterou Maria a Álvaro vyrábějí svými věčnými sváry. Jejich dům je koncentrátem „hněvu, zlosti, vzteku a trápení“<sup>179</sup>, který vysílá kolem sebe jako negativní vlny. Hosté domu Silvestrových se vzájemně kryjí a podporují a ony negativní vlny posílají dál. Vše začíná, když Maria dos Prazeres začne po svatbě přijímat ve svém domě faráře a jeho sestru, čímž umlčí místní modlilky, které jejich podivný vztah odsuzují. Páter Abel využívá svého vlivu a při kázání se snaží vylepšit Álvaroův obraz a odvrátit od něj podezření, že je odpovědný za onu vraždu.

Lékař Neto přiznává svou vinu, protože „i on pomáhal celé roky znovu a znovu natírat úl Silvestrových a nedbal toho, že roj uvnitř zahrává.“<sup>180</sup> Maria je podle něj v pozici včelí královny, které všichni z roje slouží a ona je nechává ve své blízkosti, soustřeďuje kolem svého domu, ať již jde o přátele nebo služebnictvo. Zlobou nakažené slepě poslouchající „zaslepené“ včely místo medu produkují žluč, kterou poté vědomě rozšiřují dál. Hořká a jedovatá žluč v novele stojí jako protikladný symbol dokonalému a sladkému medu. Má žlutou barvu, jako rychle tlející listí představující memento smrti, žlutá jako smyslné světlo petrolejky nebo jako zlato, které podvědomě všichni hledají.

---

<sup>178</sup> Srov. *Včela*, s. 195 (oba citáty)

<sup>179</sup> Srov. „...a cólera, a fúria, os vexames“, Reis. *Introdução*, s. 96

<sup>180</sup> *Včela*, s. 198

Tím zlatem by mohl být právě med, ale zůstala jím žluč. Tuto souvztažnost podporuje slovní hříčka založená na rýmujících se portugalských slovech „mel“ (med)<sup>181</sup> a „fel“ (žluč). V symbolické rovině díle je druhou včelí královnou těhotná Clara, která by byla schopná založit nový roj produkující med.

[Doktor Neto] Ze zvyku pohlédl směrem k úlům, které stály přímo před ním tak na deset nebo nejvýš dvacet metrů, a uviděl, jak ze Zeleného města vylétá jedna včela. Pokřtil každý úl podle barvy, jakou je natřel: Zelené Město, Modré Město, Purpurové Město. Včelu zaskočil déšť. Proud vody ji bičovaly, nárazy ochromovaly, poryvy větru jí znemožňovaly vzletnout. Narazila křídly o zem a silnější příval deště s ní smýkl. Chvilí se vlekla po šterku, ještě se zazmítala, ale vítr ji nakonec strhl s sebou a odnesl ji se spadáním listů.<sup>182</sup>

Na první pohled se zdá, že „včelou v dešti“ z názvu novely je Clara. Umírá chvilku před závěrečnou scénou s mrtvou včelou a umírá „usmýkaná“ životem s dítětem pod srdcem, poté co udala otce za vraždu svého milence.

Její skon má ale rovněž symbolický význam, podobně jako Jacintův. Je včelou, která vylétá z úlu nazvaného Zelené město, tedy z města naděje. Jak upozorňuje Gusmão, stejně jako Reis, Clara je zde pouze jednou ze včel. Portugalský název novely je „uma abelha na chuva“, doslova tedy „jedna včela v dešti“.<sup>183</sup> Smrt jedné včely

---

<sup>181</sup> Zdravé včelí společenství slouží jako předobraz ideálního lidského uspořádání. Smrt na ně nemá, protože v zimě jsou ukryté v úlu a na jaře opět vylétají, spojení s myšlenkou smrti a zmrtvýchvstání. Spojována od antiky s mateřskými božstvy, protože byla představa, že včela své mladé neplodí, nýbrž sbírá z květů, jak uvádí Vergilius. Včela je též symbolem panenství, včelí úl symbolizuje panenskou matku Marii.

Srov. heslo „včela“ in Lurker. *Slovník symbolů*, s. 552-553

<sup>182</sup> *Včela*, s. 199

„Por hábito, lançou os olhos as colmeias, que lhe ficavam mesmo em frente, dez ou doze metros, se tanto, e viu uma abelha voar da Cidade Verde. Baptizava as colmeias conforme a cor de que as pintara, Cidade Verde, Cidade Azul, Cidade Roxa. A abelha foi apanhada pela chuva: vergastadas, impulsos, fios do aguaceiro a enredá-la, golpes de vento a ferirem-lhe o voo. Deu com as asas em terra e uma bâtega mais forte espezinhou-a.”

„Arrastou-se no saibro, debateu-se ainda, mas a voragem acabou por levá-la com as folhas mortas.”  
*Abelha*, s. 92

<sup>183</sup> „Uma“ může být též neurčitým členem ženského rodu, ale v názvech se obvykle nevyskytuje. V tomto případě je číslovkou.

Srov. Reis, *Introdução*, s. 102

neohrozí celý zdravý roj. Na její místo nastoupí další včely a mohou dokončit onu „transformaci“, tentokrát ne medu, ale společnosti, kterou Clara začala. Už tím, že rychtářovi udala vlastního otce a poté rozhodla o svém osudu i o osudu nenarozeného dítěte, dobrovolně se rozhodla oba životy ukončit.<sup>184</sup>

Jednou ze „včel v dešti“ je ale též i Maria. Déšť je v románu symbolem určitého nepohodlí, nespokojenosti a především útlaku. V dešti se nedá létat a Maria létat nemůže. Ona je utlačovatelkou i utlačovanou ve vlastním domě, podobně jako v životě. Ani z jednoho není úniku. Zajímavostí ve vztahu k Mariině situaci je autorova volba stejného slovesa. Výraz „arrastar“ bývá nejčastěji používán pro „vláčení“ (někoho někam) nebo „odvlečení“.<sup>185</sup> V české verzi románu je slovo přeloženo jako „smýknout“. Jednou je výraz použit tehdy, kdy se rodí Mariin potlačovaný výkřik, když ji otec vede k oltáři a podruhé, když doktor Neto v závěru příběhu vidí včelu, kterou smýká příval deště.<sup>186</sup>

#### 4.6. Déšť, pramen, moře a další transformace vody

Carlos Reis uvádí, že hlavními symboly románu jsou „včela“ a „déšť“, uvedené již v názvu knihy. Symboly prochází postupně tzv. transformací, činnost včel se transformuje do medu, respektive zlata a déšť je naopak jednou z transformací vody, podobně jako lesní pramen, rozbouřené moře a v určitém smyslu také bláto. Všechny symboly mají kladný i záporný význam. Pracující včely přinášejí med, zaslepené včely

---

<sup>184</sup> Gusmão. „*Uma Abelha na Chuva*“ *Uma cosmologia trágica.*, s. 11-12

<sup>185</sup> V portugalštině existuje idiom „arrastar pela lama“, „vláčet někoho blátem“.

<sup>186</sup> „Dovedla ji ještě vybavit neuvěřitelně jasně tu vlnu protichůdných pocitů, jež ji pomalu dosmýkala k oltáři, pocit hořké poslušnosti vůči rodičům a přání pomoci jim, zvědavost a strach i trocha naděje. Šla zavěšena do otce, celá v bílém, za šumu varhan a šepotu hlasů.“, *Včela*, s. 139

„Conseguia recordar ainda com uma agudeza incrível a onda de sentimentos contraditórios que a arrastara vagarosamente ao altar, a amarga obediência aos pais e o desejo de os ajudar, a curiosidade e o medo, o medo e um pouco de esperança; avançava pelo braço do pai, toda de branco...“, *Abelha*, s. 31

„Chvilí se vlekla po štěrk, a ještě se zazmítala, ale vír ji nakonec strhl s sebou a odnesl ji se spadaným listím.“ *Včela*, s. 199

„Arrastou-se no saibro, debateu-se ainda, mas a voragem acabou por levá-la com as folhas mortas.“ *Abelha*, s. 92

žluč. Oheň je životadárný, očištný a zároveň všestravující, znamená vášně stejně jako sirné plameny pekla. Voda je pro románové postavy kolébkou i hrobem, tiší žízeň i dusí.

Nejvýraznější transformací vody v románu *Včela v dešti* je déšť, který se objevuje mnohokrát a v různých podobách. Zvukomalebné popisy různých forem deště nestejné intenzity dávají příběhu bez ústřední zápletky určitou dynamiku. Navíc scéna podbarvená deštěm vždy předznamenává dramatický moment nebo konflikt. Déšť se stává synonymem agrese. Míra a intenzita deště tedy koresponduje s mírou a intenzitou brutality činu. Když Álvaro míří do redakce s vypsanými hříchy na kusu papíru, je déšť na spadnutí. Během následné manželské hádky se naplno rozprší. Déšť bičuje hřbet klisny, podobně jako ji trestá skutečný bič v ruce Marii dos Prazeres. Jemný, ale vytrvalý déšť kropí hlavy vesničanů, kteří přišli na dvůr Silvestrových a z jejichž davu je nakonec vržen kámen proti oknu domu bohatých. Skutečná bouře se zuřivým přívalovým deštěm rámuje scénu, v níž se hrnčír António společně s pomocníkem snaží zbavit Jacintova těla. Drsný déšť starého muže téměř zahubí, málem se utopí. Voda je zde navíc smíchána s ohněm blesků a dohromady vytváří dojem skutečné apokalypsy.

Románový déšť se kromě agresivity stává symbolem útlaku, který je jedním z významných témat celého románu. Formy útlaku jsou různé: mezi muži a ženami (Álvaro a Maria), mezi společenskými vrstvami (Álvaro a Jacinto, dav vesničanů a rodina Silvestrových), mezi rodiči a dětmi (situace Álara, Marii a Clary). Přičemž role utlačovaných a utlačovatelů se občas střídají a různě mění. Maria, ačkoli usurpuje manžela v jejich domě, cítí, že podobně jako při cestě dvoukolkou je od svatebního dne usurpována manželem. Při vzpomínce na svatební den, kterým to všechno začalo, si proto povzdechne: „Déšť padal, určitě i v minulosti padal jako teď.“<sup>187</sup> V závěru příběhu je to opět déšť, který smete včelu, která právě vylétla z úlu. Pro silný příval dešťové vody, je zde použito slovo „bátega“, stejně jako na začátku v redakci, kde Álvaro Silvestre přitaká stejným slovem ve smyslu „pořádný liják“.

Významově naprosto rozdílnou transformací vody je pramen. V románu se objeví několikrát, pokaždé ve formě čisté, osvěžující a životadárné vody. Clara chodí pravidelně se džbánem k lesnímu prameni, kde si podobně jako milenci ve

---

<sup>187</sup> *Včela*, s. 139

staroportugalských trobadorských písních, dávají s Jacintem schůzky. Během jedné cesty od pramene je poté Jacinto přepaden a zabit, aby se mu hrobem stala jiná voda, rozbourané moře. I Clara nachází dobrovolnou smrt ve vodě, ve studni se stojatou, ale čistou vodou, kam dobrovolně skočí. V tomto případě je možné studnu asociovat též s plodovou vodou nebo s „kolébkou života“. Místo Clařina skonu předznamenává Jacinto, když obrazně mluví o neutěšeném manželství Silvestrových a jejich neplodném životě. Podle něj by udělali lépe, kdyby si uvázali k nohám kámen a skočili do studny.

Čistou vodu si Álvaro zakaluje „zkapalněným ohněm“ v podobě brandy, „ohnivé vody“, která se v jeho organismu následně mění na kyselý ocet způsobující dávení. Álvarovou noční můrou je peklo, které si pod vlivem katolické víry představuje jako místo plné plamenů, které páchne sírou a kde bude trpět. V alkoholovém deliriu se mu však zjeví jiné peklo, dusivá hustá voda, která se chvílemi mění v led. V této kalné vodě bez ryb a rostlin, rovněž trpí, nemůže se nadechnout ani otevřít oči. Obraz této vody je paralelou k Mariině tvrzení „peklo, kterým je tvůj dům“. Společný život plný hádek a ponižování totiž obtěžuje a svým způsobem „dusí“ i Álvaro. Voda, v níž je ve snových představách obrazně nucen plavat není životadárná, ale zhoubná pro vše živé, voda mrtvá.<sup>188</sup>

V Mariiných vzpomínkách se pramen mění v řeku: „Nejprve vytryskl kdesi velice daleko v dětství tenký pramen. Potom se klidná voda cestou, během času zkalila smetím, které do ní házeli z břehů. A dnes kypí, je tmavá, beznadějná.“<sup>189</sup>

Clařin smích naopak Álvarovi připomíná svěží vodu ze studánky nabranou do dlaní. Když Álvaro při toulkách rodným krajem, kdy z bot sklepává ranní rosu, vzpomíná na dětství a vybaví si svěží a zurčící pramen, k němuž běhal ve skupině dětí. Tehdy byl ještě plnohodnotnou součástí venkovského života a všechno mu připadalo nevinné a prosté.

Paralelní motiv nacházíme v Álvarově vztahu k ořešáku na dvoře rodného domu. Vzpomíná, jak se krčil v dřevěné kůlně pod ořešákem a sledoval otce. Podobně poté,

---

<sup>188</sup> Ve snu se může voda zjevovat jednak jako tvůrčí životadárná síla pevně svázaná s ženským a mateřským elementem, ale je možno ji i zakoušet v jejích hrozivých, ničivých účincích. Srov. heslo „voda“, In Lurker. *Slovník symbolů*, s. 564-565

<sup>189</sup> *Včela*, s. 138



ovšem s nenávistí, sleduje kočího, který pod stejným ořešákem čistí postroje. V té době již ví, že jeho manželka po kočím pokukuje. Mladý muž čistící pomůcky k ovládání klisny, která tolik připomíná Marii, v něm vzbudí žárlivost. Tehdy se zrodí nápad soka zlikvidovat. Tak jako se nemůže s požitekem napít čisté vody, protože má „ústa ztrpklá brandy“, nemůže se vrátit pod ořešák svého nevinného dětství. Na tento strom znovu šplhají kluci, kteří asistují rodičům při sročení na dvoře Silvestrových. Álvaro si ovšem ve stejnou chvíli uvědomí, že čistý pramen jeho dětství již vyschl a nemá dost průzračné vody ani na uhašení žízně. Voda jeho dospělého života je natolik znečištěná, že připomíná spíš bláto.

#### 4.7. Zlato a bláto

Skutečné bláto ulpívá Álvarovi na botách a ztěžuje kroky, stejně tak znemožňuje plynulou cestu domů a dokonce způsobí poranění tažného zvířete. Bláto jako protiklad tolik hledaného zlata je několikrát zmíněno ve vztahu k rodině Silvestrových, jejíž členové si vzájemně zakalují životy, podobně jako nepříjemné deštivé počasí, jehož je bláto následkem.<sup>190</sup>

Bláto je jednou z příčin, proč dvoukolka s oběma manžely nejede plynule a bez houpání, nýbrž nepříjemně skáče přes výmoly a zapadá do děr. Vůz se každou chvíli málem rozpadne. Stejně tak se postupně rozpadá manželský život Silvestrových, jejich dům, potažmo celá společnost, v níž donedávna drželi pomyslné otěže. Cesta dvoukolkou není únikem, nýbrž cestou zpáteční, návratem do společného domu, kam se žádnému ze Silvestrových vlastně nechce. Tak jak se kopyta klisny a následně kola kočáru boří do bahna, oba si uvědomují, že jejich život je také „zabahněný“, plný kalné vody, zkažený. A navíc, že z takového života není ani pro jednoho z nich úniku.

---

<sup>190</sup> Srov. „Nejhorší je, že se dvoukolka už tak dlouho čvachtá blátem. Ty hrozné díry, ty zastávky, ta pomalost.“, *Včela*, s. 143

„Proč by se taky měl vzrušovat tím, že mi přiděluje práci, že se kvůli němu vláčím blátem v tomhle počasí!“, *Včela*, s. 144

## 5. Dům-život (v románu *Navždycky* Vergília Ferreiry)

Vergílio Ferreira je považován za jednoho z nejvýraznějších představitelů existencialismu v portugalské literatuře. Těžiště jeho rozsáhlého díla, rovněž esejistického a povídkového, spočívalo v románové tvorbě silně ovlivněné filozofií, která byla celoživotní zálibou promovaného filologa a posléze středoškolského profesora. Román *Navždycky* (*Para Sempre*) z roku 1983 patří do skupiny textů<sup>191</sup> s autobiografickými prvky spojených tematikou stáří, smrti a všeobecně prchavosti lidského života, které dohromady představující rozsáhlou studii o člověku a smyslu jeho bytí.

Hlavní hrdina románu *Navždycky*, čerstvý důchodce Paulo, se stěhuje do domu svého dětství, v němž byl vychováván dvěma tetami. Byt v hlavním městě mění za neudržované a dlouho opuštěné stavení na zapadlém venkově. Přijíždí sám, bez přátel a ostatních členů rodiny, je vdovec, žena Sandra zemřela již před lety, a s dospělou dcerou neudržuje kontakt.

Je mu jasné, že do domu přichází „uchystat si budoucnost, přichystat se na smrt“<sup>192</sup>, tedy nějak dožít. Román zachycuje krátké období horkého letního odpoledne dne příjezdu. Paulo se prochází domem, otvírá okna i dveře a znovu pro sebe „objevuje“ dům. Postupně navštíví všechny místnosti, nachází kusy nábytku, pohozené věci patřící dříve jemu nebo různým členům rodiny. Vzpomíná, rekapituluje život a zamýšlí se nad dávno uplynulými událostmi, znovu se v duchu setkává se zemřelými členy rodiny. Prožívá opět dětství, dospívání i osudovou lásku a zároveň se smíruje s neutěšenou realitou. Chvillemi se zasní nebo se pokouší o vize vlastní budoucnosti. Snaží se znovu sžít s domem, který pro něj představuje jakýsi předstupeň věčnosti (*para sempre*), naznačené již v názvu díla, protože tuší, že prostřednictvím pobytu v něm se uzavře jeho kruh života a smrti.

---

<sup>191</sup> Dalšími prózami z tohoto okruhu jsou např.: *Az do konce* (Até ao Fim, 1987) nebo *Ve jménu země* (Em Nome da Terra, 1990).

<sup>192</sup> Srov. „Chvilí tak prodlévám, co tady dělám? přichystat se na smrt, velí to odvěká moudrost prověřená zkušeností, pak se otočím nazpátek.“  
Ferreira, Vergílio. *Navždycky*. Přel. Šárka Grauová. Praha : Mladá fronta, 2000, s. 6  
(citace z českého překladu románu budou nadále označovány jako „*Navždycky*“)

Dům je tedy výhradním dějištěm příběhu a románová kompozice je částečně přizpůsobena vnitřní architektuře domu. Příbytek je Paulem znovuobjevován postupně tak, jak se nám vyjevuje jeho duše. Konstrukci domu jako lidské duše předestřel Gaston Bachelard ve své *Poetice prostoru*. Zejména druhá a pátá kapitola této knihy budou výraznou oporou analýzy románu *Navždycky*. Kromě určité „harmonie“ mezi oběma texty, z Ferreirovy strany pravděpodobně inspirační, rovněž proto, že zkoumaný román je básní v próze. Bachelard tvrdí, že vzpomínky na vnější svět nikdy nebudou mít totéž zabarvení jako vzpomínky na dům. Údajně, když si vybavujeme vzpomínky na dům „přidáváme hodnoty snu; nikdy nejsme skutečnými historiky, vždy jsme trochu básníky a naše emoce možná vyjadřují jen ztracenou poezii“ [...],<sup>193</sup> v básních se poté ještě více, než ve vzpomínkách dotýkáme „básnického základu domu“.<sup>194</sup> Ostatně podle Bachelarda je právě rodný dům více než tělem obydlí, tělem snů a každé z jeho zákoutí je příbytkem snění. „Dům, pokoj, půda, kde jsme byli sami, poskytují rámce nekonečného snění, snění, které by mohlo být dokončeno, završeno jedině nějakým básnickým dílem.“<sup>195</sup>

Podle Rodriquese de Paivy není Paulův příjezd do vesnice jen pouhým znovuzачleněním do prostředí známého z dětství a dospívání, ale symbolickým návratem ke kořenům. Znovu se dostává do míst, odkud byl vytržen začleněním do vzdělávacího procesu, sňatkem se Sandrou a poté hledáním zaměstnání. Na sklonku života se vrací nejen do svého „prvotního domu“, ale též do lůna, do konejšivé mateřské náruče. Vergílio Ferreira jej připodobnil ke králi vyhnaném do exilu,<sup>196</sup> který by se měl opět ujmout vlády.

---

<sup>193</sup> Bachelard, s. 31

<sup>194</sup> Tamtéž.

<sup>195</sup> Bachelard, s. 39

<sup>196</sup> Paiva, Rodrigues de. *Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*. Recife : Editora Universitária. 2007, s. 319

Srov. “A volta definitiva para casa, parte integrante e fundamental desse vasto sentimento cósmico em que se fundem tempo e espaço, a terra e o Homem, os limites e o sem-fim, a montanha e a Casa.”

Paiva., Op. cit., s. 319

A tu vyhlédnu z okna – do čeho se pustit? Získat zpět veškerý prostor mého království. Já, zapuzený, vyhoštěný král. Jenže tohle žádné vyhnanství není, jsi odsud, v téhle zemi se naplňuje tvůj úděl.<sup>197</sup>

Za ono „vyhoštění“ mohla svým způsobem Sandra, které se protivil nudný život na venkově, kde lze údajně jen „koukat do zelí“. Vytrhla Paula z jeho přirozeného, byť ne vždy harmonického, prostředí kvůli svému pohodlí. Paulo se ve stáří vrací do míst intimity. Příjezdem tak naplňuje touhu po ztracené mateřské náruči, která v posledních hodinách lidského života splyne s objetím smrti. Je zde paralela s objetím od skutečné biologické matky, kterého se mu kvůli její hospitalizaci mimo dům a následné smrti, dostávalo velmi málo. Náhradní mateřskou náručí se tak stává dům, v němž Paulo očekává i pomyslné poslední sevření během skonu.<sup>198</sup> Rodný dům nahrazuje „původní kolébku“, která je podle Bachelarda na úrovni hnízda, lůna nebo ulity, v nichž získávají novorozenci prvotní podněty a hlavně pocit bezpečí. Údajně všichni, kdo místo vyvolávající podobné jistoty opustí, touží se do něj podvědomě vrátit. V domě se koncentruje celá Paulova existence zahrnující minulost, přítomnost i budoucnost. Paulo si uvědomuje, že dům je syntézou jeho života:<sup>199</sup> „Procházím celý dům, procházím si celý život, a jako bych ho toužil scelit, sevřít ho v ruce. Sevřít viditelný obraz všeho, z čeho byl vystavěn, znovu se v něm zhlédnout, abych ho mohl vzít s sebou.“<sup>200</sup>

V příbytcích se často nachází předměty, „významuplné věci“,<sup>201</sup> které v sobě pomyslně soustřeďují minulé události a osudy obyvatel a odkazují k širším kontextům.

---

<sup>197</sup> Navždycky, s. 35

<sup>198</sup> Podle Rodriguese de Paivy podobnou nostalgií po původní kolébce trpí i ostatní hrdinové z knih Vergília Ferreiry.

<sup>199</sup> Srov. „simbolizando aí, a casa, a síntese da vida toda, ao término da existência“ Paiva, s. 327

<sup>200</sup> Navždycky, s. 35

Srov. „Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de a totalizar, a ser na mão. Ter a imagem visível de tudo quanto a construiu, rever-me nela para a levar comigo.“ Ferreira, Vergílio. *Para Sempre*. Lisboa : Bertrand Editora, 1987, s. 43 (citace z portugalského originálu románu budou nadále označovány jako „*Para Sempre*“)

<sup>201</sup> Hrbata, s. 358

Srov. „Nesses espaços, os objectos funcionam como chaves de acesso condicionado aos lugares da memória. Um objecto gasto pelo uso pode ser um poema de saudade ou, por outras palavras, a presença de uma ausência.“

Zdeněk Hrbata definuje „dům vzpomínek“, který zadržuje tajemství celých pokolení a zároveň znehybňuje nebo naopak uvolňuje „bytí“ času. Paulův dům je rozhodně domem vzpomínek. Paulo se při procházení domem dostává přes bezpečné prostory, jako jsou pokoje a ložnice, až do míst záhady a nebezpečí, kterým je například sklep. Důvěrná místa stojí v protikladu místům zapovězeným. Na obou typech míst se ovšem vyskytují symbolické předměty, které jsou jednak zásadními a opakovanými motivy syžetu, ale také fungují jako jakési klíče ke vzpomínkám a snění. V románu *Navždycky* jsou těmito symbolickými předměty housle, hodiny, slamák s modrou stuhou a soška anděla s ulomeným křídlem.

## 5.1. Housle

Při druhém z výstupů do horního patra se Paulo skrze „průchozí pokoj“ dostane do „Xanina pokoje“, o němž poznamená „kdysi býval můj, jeden z mnoha“<sup>202</sup>. Bývalý dětský pokoj už tedy není „jeho“, ale dcery Xany. Není nazýván ani zdrobnělinou jako pokojíček nebo dětský pokojík. Podobně postel v pokoji, přestože na ní spával celé své dětství a dospívání, je nazývána „Xanina postel“<sup>203</sup>.

Pokojík je nazván „jedním z mnoha“ také proto, že na ostatní pokoje, ve kterých Paulo bydlel nebo spal, se již nepamatuje. Ani se na ně nesnaží rozpomenout, snad jen s výjimkou hotelového pokoje první manželské noci. Vzpomínky mu jako by, splývají v jeden pokoj s postelí – v jeden pokoj dětství. Ten je v Paulovi fyzicky zapsán podle Bachelardovy definice „organických návyků:

---

Gavilanes Laso, J. L. *Vergílio Ferreira Espaço Simbólico e Metafísico*, Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1989, s. 60

<sup>202</sup> *Navždycky*, s. 45

<sup>203</sup> Již při první návštěvě horního patra čteme: „Musím ale pozotvírat celý dům, Xanin pokoj je vzadu.“ (s. 30), „...podívám se vedle sebe, sedím tu na Xanině posteli...“ (s. 31) nebo „Sedím na Xanině posteli, na sobě zimní šaty.“ (s. 31)

Všechny citace v této poznámce z románu *Navždycky*.

Rodný dům je v nás však vedle vzpomínek zapsán také fyzicky. Je skupinou organických návyků. I po dvacetileté nepřítomnosti a navzdory všem anonymním schodištím bychom znovuobjevili reflexy „prvního schodiště“ a neklopýtli bychom na onom poněkud vysokém schodu. Celé bytí domu by se rozvinulo, věrné naší bytosti. Stejným pohybem bychom otevřeli vrzající dveře a beze světla vyšli na vzdálenou půdu. I ta nejmenší západka by nám zůstala v rukách. [...] Domy, které jsme postupně obývali později, jistě zevšednily našeho pohyby. Pokud se však po desítkách let putování vrátíme do starého domu, býváme velice překvapeni, že ty nejjemnější pohyby, první pohyby, jsou náhle živé a stále dokonalé. [...] Jsme diagramem funkcí obývání tohoto domu a všechny ostatní domy jsou jen variacemi základního tématu. Slovo návyk je příliš opotřebované, aby dokázalo vyslovit toto vášnivé pouto našeho těla, které nezapomíná nezapomenutelný dům.<sup>204</sup>

Bachelardovu pasáž nyní srovnáme s Ferreirovým popisem přicházejícího Paula:

Musím ale pozotvírat celý dům, Xanin pokoj je vzadu. Okenice jsou úplně zaseklé, nejde to. Co zkusit klíč od dveří, strkám ho do závlačky, zaberu, závlačka vyskočí. Horní závlačka není zastrčená, takže pomaličku. Okenice zaskřípe, okna pokrývá vrstva prachu. A pach po pohřbených věcech tlejících v paměti. Z hloubi času, z krypty věku, jako by ses probíral ze svého hrobového spánku, vzpomínky na něco, co nebylo a není, přicházejí ze změní dávného času, přízraky mého neklidu, nejasná přítomnost jakési pradávne nepřítomnosti.<sup>205</sup>

Cestou do „Xanina pokoje“ oprašuje staré triky k otevírání oken a z paměti najednou vyskakují vzpomínky na již „pohřbené předměty“. V rohu pokoje si Paulo všimne kumbálu se zkroucenými dveřmi. Jsou pootevřené, klíčová dírka je prázdná. K nahlédnutí dovnitř není třeba překonávat žádnou překážku, přesto Paulo váhá. Nachází se ve víru zjitřených vzpomínek a i přes zvědavost a racionální zdůvodnění úklidem má z malého odkládacího prostoru určitou obavu. „Pomalu do něj [kumbálu]

---

<sup>204</sup> Bachelard, s. 38-39

<sup>205</sup> Navždycky, s. 31

nahlížím, rychlostí odpovídající mému zadrhnutému očekávání.“<sup>206</sup> Kout, za který lze pootevřený kumbál jistě považovat, je totiž podle Bachelarda územím výsostné intimity. Jeho kniha *Poetika prostoru* je převážně věnována prostorům ochranným, prostorům jistoty, prostorům milovaným. Nicméně kout je útočištěm nejšpinavějším, chudým a především nehybným. Je to velmi těsný a omezený prostor, v němž sami se sebou nejsme schopni ani mluvit, jen se choulíme. Kout je jedním z obrazů samoty.<sup>207</sup>

A právě v tomto kumbálu mezi rozbitým rámečkem a starou lepenkovou krabicí najde Paulo černé houslové pouzdro. A v něm skutečný tříčtvrteční hudební nástroj, na který se učil u místního patera coby školák. Pouzdro není vykrojené, jak většinou u houslí bývá, ale tvarem připomíná „dětskou rakvičku“.<sup>208</sup>

Podobně jako „Xanin pokoj“ a „Xaninu postel“, na kterou ostatně nástroj instinktivně pokládá jako na první možné odkladiště, má v sobě „organickými návyky“ uloženou hru na housle. Ostatně i všechny dříve naučené skladby zná doposud dokonale z paměti. Prsty si naučeně vzpomínají na hmaty a tahy smyčcem.

A jak ten nástroj držím v ruce, cítím, že mě k němu váže jakési tělesné, bytostné pouto, mé prsty lnou tělesnou přitažlivostí ke strunám, krk houslí je nezbytným prodloužením mé ruky. Mé tělo je stavěno tak, že nástroj zapadá do mého celkového ustrojení, jako by byl jeho pokračováním, jako by byl jeho nepominutelnou součástí.<sup>209</sup>

Paulo zjišťuje, že to není náhoda, žádný přídavek, ani prodloužení. Ale je to jeho ztracená součást, kousek jeho bytí, který mu scházel. „Nevzpomínám si, že bych byl ty housle od té doby na počátku měl v ruce. Moc často jsem sem na venkov nejezdil – nevzpomínám si.“<sup>210</sup> Scházelo mu umělecké vyjádření jako takové, bezeslovné

---

<sup>206</sup> Navždycky, s. 45

<sup>207</sup> Srov. Bachelard, 144 – 145

<sup>208</sup> Navždycky, s. 45

<sup>209</sup> Op. cit., s. 46

<sup>210</sup> Navždycky, s. 45

Tuto vzpomínku pak později Paulo-vypravěč vyvrací:

„A znenadání se mi ta vzpomínka roztetelí chvějivým tónem houslí. Housle to byly tříčtvrteční, jak odpovídalo mé podměrečnosti – řekl jsem, že jsem potom nikdy nevzal housle do ruky? Není to pravda.“

vyjádření. Tóny linoucí se z houslí představují návrat k sobě samému v původní podstatě, návrat k vlastní celistvosti. S houslemi se cítí úplný, ne snad fyzicky dokonalý, ale najednou spokojený, vyrovnaný. I přes to, že léta netrénované prsty údajně hrají mizerně. Když se rozladěné housle rozezní liduprázdným domem, Paulo seznává, že by měl zase cvičit. Hra na housle by mohla zahnat jeho samotu a vyplnit dny činností. Přestože jsou housle špinavé, struny zpuchřelé a ze smyčce odpadávají žíně, nesnaží se je hned opravit, ale opět je ukládá do pouzdra. Snad ještě nenadešel čas k tak zásadní změně režimu, prozatím se soustředí na dům. K dostatečnému cvičení si však bude muset pořídit „housle úměrné samotě“, tedy nástroj standardní velikosti, určený pro dospělého hudebníka.

Malé housle a rakvička-pouzdro mají v románu své opodstatnění. Částečně se váží k dětství, kdy proběhla Paulova první zkušenost s hudbou, kterou si velmi oblíbil, a která pro něj již tehdy znamenala jistý únik z nepříliš utěšené všednosti. Tetičky, které jej vychovávaly, měly pevný a s náboženským životem pevně svázaný režim, byl dostatečně cepován, ale málo zahrnován vlídnými slovy, natož láskou. Během výuky se mu dostalo přinejmenším rovného zacházení bez tělesných trestů a jiného ponižování. Díky hudbě vzal navíc Paulo na milost návštěvy kostela, poprvé veřejně hrál během bohoslužby, a osobnost místního faráře, když už ne víru jako takovou. Byl to právě pater Parente z jejich farnosti, který mu soukromě dával hudební lekce.

Hra na housle měla pro Paula od počátku příchut' něčeho mimořádného, až slavnostního. Dle jeho slov „byla pro něj objevem krásy“.<sup>211</sup> Když šel na první hodinu, tetičky ho vykoupaly a nastrojily do nedělního. Celý proces se podobal rituální očiště a přípravě na důležitý životní krok. Navíc nešel poté za paterem s tetami, ale sám. Téměř jako na iniciační pouť. Nebo cesta k poutnímu místu. Zestárlý Paulo-vypravěč komentuje svou vzpomínku na Paula-hocha a před vykročením z domu jej nabádá: „Jen

---

Už jako velký jsem je v rámci lycejních slavností vyměnil za jiné, velikosti hodné muže. A potom, na univerzitě. [...] A ještě později, to ano, to jsem houslí nechal nadobro, leží tam nahoře pod příkrovem pavučin opuštěnosti.

*Navždycky*, s. 148

<sup>211</sup> *Navždycky*, s. 148



běž, [...] bude to pro tebe zjevení.“<sup>212</sup> Určitým zjevením jsou housle již při nalezení v kumbálu, protože před jejich objevením prošel Paulo „osvícenou“ cestou: „Z otevřeného okna průchozího pokoje se mnou stoupá sluneční jas, cípkem své záře prolamuje ticho.“<sup>213</sup> Toto mimořádné „osvětlení“ a různé popisy jasu ale provází většinu stěžejních předmětů–symbolů, které Paulo v interiéru domu nachází. Je to nejen přeneseně „osvětlení paměti“, ale zejména upozornění na „běžný zázrak“, během kterého se z věci běžného denního užívání, navíc pohozených v opuštěném domě, stávají předměty kouzelné až posvátné.

Jako předzvěst něčeho dobrého funguje v den Paulova prvního hraní i přívětivé počasí. „Housle. Bylo líbezné odpoledne, začínal podzim, budu se učit na housle. Nevěděl jsem dobře, co to znamená, ale už jsem je slyšel, poraněný zvuk, jako když někdo tence pláče.“<sup>214</sup> Seznámení s hudbou bylo výrazným předělem v Paulově životě, určitou hranicí přechodu od dětství k dospělosti. Hra na housle byla fyzicky náročnější a několikrát jsou zdůrazňované nepříjemné „řezavé struny“. Pater mohl navíc skrze hudební výuku částečně a na chvíli zaplnit místo chybějícího mužského elementu v chlapcově životě.

Ještě více ohromující, až extatický, byl ovšem v rámci úvodní lekce na faře první poslech Schubertova *Ave Maria*, skladby, která by mohla být jedním z vedlejších refrénu románu *Navždycky*, v podání pátera Parenta.

Něco mě mrazí a přivádí mimo sebe, vzedme se až k jakési mezi a znovu poklesne, rozlévá se jako mořské spousty. Pak se znovu vzedme, opět vyrazí k nemožnému, zase se zlomí ve vyzmítaném spočinutí. Melodie mé propasti, ach nedostupné tajemství, tak blízko mému pohnutí. Když si ji teď vybavuji, oči mě pálí, jak jí matně proniká hořkost a pokoj.

---

<sup>212</sup> *Navždycky*, s. 106

Srov. „Vai! – digo-lhe eu – Vais ter uma revelação.“  
Ferreira, *Para Sempre*, s. 129

<sup>213</sup> *Navždycky*, s. 105

<sup>214</sup> *Navždycky*, s. 109

Takhle musí působit modlitba, ale já se nikdy nemodlil. Člověk je vynesena vzhůru, vytratil se sám sobě a jakási lidská síla, ač v sepětí s božským.<sup>215</sup>

A právě skrze strhující stavy těla i ducha, které Paulo v přítomnosti hudby zažívá, kdy jím „proniká cosi zázračného umožňující vplynout do netušené harmonie“, <sup>216</sup> se dostáváme k pojetí hudby, resp. všeobecně umění v románu *Navždycky*. Umění přesahuje člověka s jeho smrtelností. Je nejušlechtlejší lidskou činností. Jak Ferreira vysvětluje v knize esejů *Prostor neviditelná 1* (*Espaço do Invisível 1*, 1965, postupně vycházely další tři svazky): „[umělecká] citlivost je nejmarkantnějším připomínkou toho, že jsme na světě“. <sup>217</sup>

## 5.2. Hodiny

Bachelard tvrdí, že organismus domu zadržuje kondenzovaný čas. Tuto téměř básnickou formulaci můžeme chápat i tak, že prostor je v posloupnosti generací rezervoárem paměti, jež domu vládne, nebo lépe, je jí sám dům. Tato jeho podstatná vlastnost přitom na první pohled vyplývá z členitosti a vrstev domu, z různých zákoutí a skrytí, z odlišnosti místností a jejich různých předmětů, uchovávajících či zadržujících různé časy. Zkrátka vyplývá z míst, odkud čas může svým vyzařováním trvale působit, stejně jako překvapit nebo zaskočit.

Paulo je specifickým subjektem, protože se těší „zároveň retrospektivnímu a perceptivnímu postavení“<sup>218</sup>, protože je jakožto fikční postava vybaven imaginárním tělem a vtěleným hlasem. Podstatná část dialogů v románu jsou vlastně rozhovory mezi Paulem – vypravěčem bloumajícím po opuštěném domě a jeho minulou či budoucí verzí.

---

<sup>215</sup> *Navždycky*, s. 195

<sup>216</sup> Srov. *Navždycky*, s. 150

<sup>217</sup> „sensibilidade [artística] é o sinal mais evidente da nosa presença no mundo“ Ferreira. Vergílio. „Vida, arte“ In *Espaço do Invisível 1*, Lisboa : Bertrand Editora, 1990, s. 37

<sup>218</sup> Grauová, Šárka, „Protože jsme živi a celá velikost tak pro nás trvá“ (Otázka transcendence u Maurice Merleau-Pontyho a Vergília Ferreiry) In *Svět literatury* 2007, roč. XVII, č. 35, s. 19-20

Jednou z možností, jak uchopit „fenomenologii bytí“, je tok rozjímání a interních úvah hlavního představitele. „Tento odlišný svět, do něhož se vypravěč přemístil ze světa své dosavadní všednodenní existence, přitom často nemá primárně realistickou podobu, ale je obtížen řadou symbolických významů.“<sup>219</sup> Druhou možností série Paulových činností, které jsou vlastně běžné a logické, například otevírání oken a dveří, ale které mají též symbolickou platnost, protože zrovna v tomto případě do dlouho neobývaného prostoru vnáší světlo a čerstvý vzduch. Úkony jsou líčeny jako jakési zjevování a prozírání, protože vnikající světlo vše ozařuje, osvětluje, zjasňuje a tím umožňuje Paulovi nejen dočasně zvítězit nad tmou, ale i probouzet dům, vracet do něj život, podobně jako do hibernujícího zakletého zámku.

Otevřenými dveřmi sem vstupuje jasné odpolední světlo. Mezi špalíry příznaků se dere síni. Podlaha pod mým bázlivými kroky skřípe, opuštěný dům duní tajemstvím. Je tu tma. Síň je dlouhá, vedou do ní veškeré dveře až na konec domu. Vcházím do pokoje za pokojem, je vedro k zalknutí. Štěrbínami oken tmou prosvěcují proužky světla.<sup>220</sup>

Proces zabydlování a znovuosvojování domu je ostatně symbolický sám o sobě. Protagonista během něj řeší otázky existenciální, například „Kdo jsem?“, kterou si údajně pokládá vlastně poprvé, stejně jako otázky praktické, například „Kde budu spát?“. V téměř prázdném domě si nakonec vybírá pokoj po jedné z tet a k noclehu její úmrlčí postel. Nachází se v pokoji s malým balkónkem, z něhož je výhled nejen na cíp majestátných hor, ale též na hřbitov. Už v tom pokoji vlastně jednou spal, právě když měla teta pohřeb a on se zastavil jen na skok z města. Ani ho v tu chvíli nenapadlo se vracet do svého starého pokoje, kde bydlel coby chlapec a posléze jinoch do doby, než odešel na univerzitu. Pokoj po něm poté podědila a během nepříliš častých návštěv v něm spala jediná dcera Sandra. Paulo s ní v době znovunastěhování nemá kontakt, protože těsně po dosažení plnoletosti odešla z domova a rodičům se od té doby víceméně vyhýbala. Její pokoj však zůstává a čeká na případnou návštěvu. Ona je pokračování rodu a má v domě dosud své, byť dost hypotetické, místo. Paulovo místo je na tetině

---

<sup>219</sup> Grauová, s. 20

<sup>220</sup> *Navždycky*, s. 13

smrtné posteli. Xanin pokoj je navíc průchozí, ale jeho existence už je konečná, nemá dalších dveří.<sup>221</sup>

K otázkám lidského rodu, trvání a znovuoobnovování lidského pokolení všeobecně, existence a transcendentního přesahu vybízí právě pohled z okna na hory, které v románu symbolizují věčnost. Ono časové „navždycky“ z názvu. Jsou neměnné, nic s nimi nehne napříč věky, vzpínají se do výšek a mnohonásobně přesahují člověka.<sup>222</sup>

„Dívám se na hory, nemohu se na ně vynadávat. Jsou nadány setrvačnou mocí pouze být. Extatické majestátní, tmavé, věkovitostí kosmu. Zchladlý obraz výbojů všehomíra, a na jeho pozadí rázem směšnost lidské cesty životem.“ (s. 130)

„Venku odpoledne stále v jednom ohni, na obzoru se do sebe hroubí nezměrné hory, táhnou se v povlnných vlnách, dokud se neztratí z dohledu. Do nekonečna se dívám, jak jsou pokojné neměnné ve své věčnosti, je to rozhovor beze slov, vedu ho s nimi od dětství.“ (s. 158)

Podle Gavilanese Lasy je hora jedním ze základních topoi tvorby Vergília Ferreiry společně s cestou, domem a vesnicí. Hora, tedy spíše hory nejsou součástí nějaké fantastické krajiny, ale součástí portugalského regionu Serra da Estrela blízkého autorovi. Fungují jako osnova Ferreirova obrazného vidění světa. „Hora je nejvyšší silou vesmíru, povzbudí a zároveň zažene svíravé pocity lidské úzkosti.“<sup>223</sup> Hory rozechvívají Paulovo nitro, stejně jako prostor domu, protože dům je částečně obrazem Paulova nitra a s horami je v románu spjatý zpívající hlas. Krajem rezonující ženský zpěv interpretující dětskou písničku o moruši. Zpěv se nese nad krajinou a vzdoruje času, je to opěvání lidské práce, která kultivuje krajinu. Je to činnost trvající napříč věky, cyklická, nepodléhající konečnosti lidského života. Je v něm zároveň „ticho země“ i „divoká klíčící síla půdy“. Půda je jako pouto spojující člověka s místem, podobně jako

---

<sup>221</sup> Sandřin pokoj, ačkoli se nachází v patře, což je trochu proti Bachelardově teorii o polaritě domu, má spojitost se sklepem, kterému je věnován prostor v jiné části této kapitoly. Jedná se o motiv rodu.

<sup>222</sup> Téměř vždy je u charakteristiky hor zmínka v různých obměnách, že „bylo horké odpoledne“. Je tím naznačeno ono věčné trvání. Jde o opakující se odpoledne. Bylo stejné v dětství jako nyní.

<sup>223</sup> „a montanha é também força maior do universo, dá ânimo e consegue aplacar a angústia sufocada do personagem“, Gavilanes Laso, s. 93

rod s domem. A navíc, zpěv i práce jsou postaveny na roveň umění, jakožto smysluplné projevy rozechvívající smysly, které se obejdou bez velkých vysvětlujících slov, projevy, které přesahují člověka, podobně jako již zmiňované umění.

Jen čas od času sem zalehne zpívající hlas, přichází zdáli, proplétá se kopci, rozléhá se samotou zahrad. Naslouchám mu z hloubi své odumřelé radosti, zaléhá ke mně z třepotání vzdálené paměti. A jako by ten hlas země, člověkova božství, zmohl víc než únava a zkáza, přicházel zpoza hořkosti.<sup>224</sup>

Je to píseň, která Paulovi evokuje jeho dětství. Navíc jej poprvé zaslechne v „Xanině pokoji“, který byl původně jeho, při symbolickém aktu otvírání okna:

Přichází odněkud zpoza rolí, snad zdola od potoka, otevírá se širošířému prostoru – zpívej, kdo jsi?“ „Komu vděčíš, moruše, za to, že jsi pěkně zralá?“ – znám tu písničku, zpívej! Nedozírný tisíciletími, tvůj čistý hlas. „Sluníčku a měsíčku“ – v nezměrném odpoledni mé samoty. Hlavně si to tak neber. Ten zpěv se line jako chrámem. Znamení radosti, která neumírá přicházející zpoza života, co se dělá touhle dobou na poli? Zpívej. Sklizeň kukuřice, možná vykopávka brambor. Zpěv se nese v kostelním rytmu, Bůh dosud přebývá ve své nekonečnosti, „sluníčku a měsíčku, teplu, co jsem se v něm hrála“ – v rytmu věčnosti.<sup>225</sup>

Zpěv rozeznívá Paulovu samotu, která je vlastně tichá, resp. hlučná pouze niternými myšlenkami. Když zpěv umlkne, má Paulo potřebu jej znovu slyšet, pátrá po něm podobně jako po dokonalém slovu.

---

<sup>224</sup> Navždycky, s. 14

<sup>225</sup> Navždycky, s. 31

„Dům v horkém odpoledni spí. Když tu znova, tam dole, daleko. Je to zpěv pomalý jako pohyby v útrokách země. Jdu k oknu, slyším ho ze vzdušné dále, která ho ode mne dělí...

Navždycky, s. 36

„Slyším ho pořád, zpěv radosti ze života, je smutný, protože je daleko. Nikomu nepatří, nevidím, kdo ho zpívá, nevím, odkud se nese ten hlas. Objeví se v povětší, rozléhá se široko daleko, je v něm divoká síla klíčící země.

Navždycky, s. 39

A ona píseň na pozadí rozpálených hor je jedna z cest, která vede Paula k uvažování o čase a dovede ho k zastaveným kuchyňským hodinám. Tikající hodiny jsou znakem zabydlenosti a pro dům by znamenaly potvrzení existence, života. Hodiny však nejdu, zastavily se dávno, v době Paulova dětství. Jsou ozdobené ornamenty a mají kyvadlo, jehož pohyb jako by odměřoval čas i vizuálně. Když je Paulo zprovozní, vrátí domu čas. Podobně jako pohádkový princ vysvobodí zakletý zámek. Pohybující se kyvadlo hodin ukazuje na neúprosný běh času a hrdina si ještě intenzivněji uvědomuje omezenou dobu, kterou má na rekonstrukci svého vyprávění, svého života. Rekonstruovat vyprávěním ten kus života, kdy hodiny stály. A za odbíjení času se opět snaží uchopit vše ve všeobjímající celistvosti podobné stále nenalezenému dokonalému slovu, které by Paulův život prostoupilo smyslem jako celek. „Konečné slovo. Nejdokonalejší zhuštěné nedotknutelné. Slovo konce. Vítr dující z počátků světa.“<sup>226</sup> (s. 73).

### 5.3. Soška anděla

V pátek kapitole *Poetiky prostoru* Bachelard upozorňuje, že dům je tělem obrazů, které člověku poskytují jistotu či iluzi stálosti. Především dům je představen jako vertikální bytí, které stojí v protikladu bytí centrálnímu. Vertikální bytí se zvedá a diferencuje ve směru nahoru i dolů. Vertikalita je zajištěna polaritou sklepa a půdy. Při formulaci části této teorie navázal Bachelard na poznatky psychoanalytika C. G. Junga, který využíval dvojího obrazu sklepa a půdy, aby analyzoval strachy sídlící v domě.<sup>227</sup>

Sklep je prostorem bez oken a je v něm tma i ve dne, neplatí pro něj tedy obvyklý čas. Podle Bachelarda je především temným bytím domu, bytím, která má účast na podzemních silách. „Sníme-li ve sklepě, shodujeme se s iracionalitou hlubin.“<sup>228</sup> Sklep představuje nevědomí, bytosti v něm se hýbou pomaleji a prostupuje jimi temnota.

---

<sup>226</sup> Navřdycky, s. 73

<sup>227</sup> Jung tak učinil v knize *L'homme à la découverte de son âme*, 1963

<sup>228</sup> Bachelard, s. 41

V románu *Navždycky* má sklep příznaky zapovězeného místa. Sestup do něj za horkého slunečného letního dne je ještě kontrastnější. Paulo jde do sklepa za zvuků onoho dětského popěvku o moruši. Píseň zvučí prostorem a vrcholky hor se téměř chvějí, jako by byly zasaženy božským slovem. Prostor sklepa je ale třeba „dobýt“, překonat překážky. Paulo musí najít klíč, jehož pohyb v zámku rachotí a „zarezatě skřípe“. Již samotná cesta ke sklepu vede přes neudržovaný dvorek se „zplaněnými částmi“, „rozpadlými záhony“, podél „zborcené besídky a nádržky“. Paulo jako by vstupoval krajinou smrti do podstvěti. A skutečně, již na prahu jej ohromí „vlna tajemství“ a „hrobového ticha“. Jedná se o obdobu iniciačního ponoru do podzemí. Pro Paula má terapeutický účinek ohledně potlačované viny za nedostatek intimity ve vztahu s manželkou Sandrou a za nedostatek lásky ve vztahu k dceři Xaně. Pobyt ve sklepech vede k úvahách o předcích, o jejich rodu, jehož členové uložili do sklepa svůj příběh a jejichž „mlhavý přízrak se vznáší v příšeří přítomnosti“.<sup>229</sup> Paulo si zde poprvé přiznává, že znovuzabydlovaný dům není jeho rodným domem. Ale jedná se o jedno z rodových sídel, původně dům dědečka, kam se Paulo přistěhoval za tetičkami po propuknutí matčiny nemoci. Zapustil zde kořeny, podruhé se zde narodil.

A v chladu katakomb, pořád ještě stojím na prahu, od kořínků mého rodného hnízda na mě sahá tajemství dob. ... Hluboké kořeny vyrůstající z temnoty času, slyším odsud slovo, které neznám, to pravé slovo, které je vyjádřením věcí dokonalou pravdu bytí. Víc než nahoře, v horních patrech, tam jsem otvíral okna, jako bych odtud před nedávnem odešel, tady se cítím tvář v tvář tajemství domu.<sup>230</sup>

Druhá strana sklepa oddělená zdí, vedou tam ještě jedny dveře, ale ty už se Paulo ani nepokusí otevřít, odhalených tajemství už bylo asi dost. Na hromadě rozbitých předmětů nachází sošku anděla v modrém rouchu, který má ulomenou ruku. Býval součástí vánoční dekorace. Na anděla zasvítí trocha slunce škvírou mezi dveřmi a na Paula padne „posvátná bázeň před znesvěcením hrobu“. Odchází po špičkách a nese si s sebou zmrzačeného anděla. Má pocit, že to, co ho s ním spojovalo, je zmrzačené právě

---

<sup>229</sup> *Navždycky*, s. 134

<sup>230</sup> Tamtéž.

tak. Čas dětství, určitý stesk po tom, co nikdy nebylo. Sádrový anděl je navíc symbolem ztracené víry. Paulo přestal věřit v Boha, ale jeho absenci si bolestně uvědomuje.

## 5.4. Slamák

Paulo nachází slamák v jedné z ložnic v prvním patře domu. To je podle Bachelarda oproti temnému sklepu místem jasu, tedy snění a vyššího vědomí. Klobouk je svým způsobem ukořistěný poklad, protože pro jeho získání Paulo překonává až rituální překážky. Prochází tmavou chodbou plnou zatuchlého vedra, silou rozráží zkřížené dvoukřídlé dveře, čímž do prostoru vpouští čerstvý vzduch a život. Poté, co přemůže zaseklé okenice, přidává se navíc oslnivé světlo letního odpoledne. Objevuje se dosud skrytý výhled na místní majestátné hory. Při pohledu na ně jej tak jako v románu mnohokrát „sevře jakási malost a hvězdný úžas“<sup>231</sup> a poté se jeho pohled přes zničený, nepoužitelný nábytek přesune na klobouk. Ten se neválí na zemi jako ostatní předměty, ale visí na hřebíku. Pravděpodobně jej tam pověsila sama Sandra, Paulova životní láska.

Modrá stuha klobouku je asociovaná s „nebeským blankytem ve vlasech“. Modrá barva je jedním ze Sandřiných atributů. Ve scéně s koulováním na sněhu se jí jen kmitají modré punčochy, jindy jí copy vykukují z „pletené modré čapky“. Její smích „je modrý jako má tělaprostá představa“.<sup>232</sup> Barva jí dává „ledový nádech“, protože Sandra téměř neprojevuje city a neumí mluvit o lásce, protože „je praktická a nikdy neztrácí půdu pod nohama“. Modrá ji zároveň halí do božské aury. Dává tušit připodobnění k Panně Marii. Ta je již od středověku často zobrazována v modrém hávu, šatu nebo plášti barvy nebe. Modrá bývá považována za barvu smutku i za barvu morálky. Srovnání se světicí je však v případě nevěřícího a s otázkami víry silně polemizujícího Paula, by se mohla zdát zavádějící. Sandra mu Pannu Marii připomíná pouze svou neuchopitelností, záhadností

---

<sup>231</sup> Srov. *Navždycky*, s. 19

<sup>232</sup> Srov. *Op. cit.*, s. 51



a až nadpřirozenou existencí. Paulo svou ženu popisuje takto: „a ona přede mnou ve své kouřné éteričnosti zakolísá. Zkalená, rozmytá. Prázdné tvary z mlhoviny.“<sup>233</sup>

Sandra je v Paulových očích i v jeho popisu objekt hodný až nadpozemského zbožňování. Získává královské, snad i božské přívlastky. Je charakterizovaná jako „Jemná. Vznešená. [...] Strohá. Vzdálená. A mě [Paula] před tvou jedinečností vždycky obstoupila malost.“<sup>234</sup> I když šli jako pár vedle sebe a „dělila je jen nepatrná vzdálenost“, Sandra jde vždy jakoby kousek vpředu. Jako manželé si vlastně příliš nerozuměli a nepanovalo mezi nimi souznění, harmonie ani dlouhodobá vypjatá vášeň. Paulo přiznává, že „milovat znamená klást vysoko a daleko... Milovat znamená cítit se prázdný v tom, co nás dělá lidmi. Milovat znamená být nešťastný...“<sup>235</sup>

Partnerská dvojice byla ostatně fyzicky nesourodá již od prvního pohledu. Paulo byl vysoký, vytáhlý, svým způsobem neohrabaný. Na své ženě však cítil jistou závislost, několikrát zdůrazňuje, že se vůči ní cítil maličký (např. 135). Ostatně jeho jméno pochází z latinského „paulus“ s významem „drobný, nepatrný a také skromný“. Jméno Sandra, původem z řečtiny, naopak znamená „ochránkyně mužů“. Paulo považoval její jméno za nehezké, ale zároveň za exotické jako „cizokrajné ovoce, nejspíš odněkud z Orientu“ (41), mělo pro něj světlounce hnědou barvu a křehkou, nevtíravě sladkou chuť. Jméno je pro něj důležité, protože jeho prostřednictvím si lze ženu, alespoň ve vzpomínkách, přivolat zpět. Sandra byla velmi drobná, vyvolávala dojem dítěte. Jsou zmiňovány její drobné ruce s útlými prsty, štíhlé nohy, malá chodidla, dívčí hrudník. Byla neženská a prvoplánově nevyzývavá.

Sandra se tak prostřednictvím slamáku objeví v manželových vzpomínkách a již z nich nezmizí. Zemřela před lety na nevyléčitelnou chorobu, ale Paulo na ni ve svém městském obydlí pravděpodobně moc nevzpomínal. Není totiž s její fyzickou

---

<sup>233</sup> Navždycky, s. 57

<sup>234</sup> Op. cit., s. 112

<sup>235</sup> Navždycky, s. 113

Srov. „Vidal jsem ji na dálku, zblízka jsem se jí vyhýbal, jak bych se s ní mohl bavit? Jako by na mně ležela nějaká potupná hanba, hřích nebo tak něco, nebo jako bych byl něco mimořádně podřadného, což plynulo z nebetyčné nadřazenosti, již jsem připisoval Sandře. Cítil jsem se k zemi ponížený, jak bych se s ní mohl bavit?“

Tamtéž.

neexistencí dostatečně vyrovnán. Nebýt domu a klobouku, nejspíš by se bolestným myšlenkám na ztrátu drahé bytosti vyhýbal.

Výčet žen Paulova života je naopak poměrně dlouhý a všechny jej dobrovolně či nedobrovolně opustily. Komunikace s nimi znovu ožívá ve vzpomínkách a často je množství hloubky citu přímo úměrné co nejmenšímu počtu slov. Téměř nemluví matka, která v době Paulova paměti zaznamenaného dětství byla stížena duševní chorobou a její absence je vnímaná jako podstatné trauma. Matka dožila v ústavu a i do něj odešla beze slova loučení nebo nějakého projevu emocí. Když malý Paulo přichází k jejímu nemocničnímu lůžku, není schopen porozumět posledním slovům, natolik se přibližujícím pouhému výdechu nebo tichu. Až do své smrti se však bude snažit odpovědět na tetinu otázku: „Víš, co to říkala?“<sup>236</sup>

Luisa, dominantnější z matčiny sester, tetiček, které Paula vychovaly, je trestá svou uzavřeností a „ústý semknutými vzteky“. „Jaké bylo poslední slovo, kteréš pro mě měla? Slovo lásky, hněvu, příkaz strohý, jako když praskne bičem. Slovo na pamětnou. Na celý život, tvoje poslední slovo.“<sup>237</sup> Paulovi později, opět po smrti tety, dochází, že to mohl být vlastně jeden z jejích svérázných projevů téměř mateřské něhy, jakési zpečetění společného údělu založeném na pokrevní příbuznosti. (Když Paulo volí v prázdném domě ložnici pro první nocleh, vybere si dřívější tetin pokoj a ustele si na smrtelné posteli tety Luisy.) Příliš citu neprojevuje dcera Xana, která pracuje jako rozhlasová reportérka a vlastně se „slovem“ živí. Mluvených slov nadužívá, psaným slovem pohrdá. Její jméno, „Xana“, je zkráceně „Alexandra“, jako by vstřebalo matčino jméno „Sandra“ a společně s ním i některé matčiny povahové rysy.

Paulo hledá slova adekvátní k situaci až do konce života, hledání je o to útrpnější, že dlouho pracoval jako vedoucí knihovny a byl obklopen knihami plnými slov. Podle něj však slov opisných a k podstatě se ani nepřibližujících. Slova v knihách mu přišla

---

<sup>236</sup> *Navždycky*, s. 56

Srov. „Maminka se opírá o podušky, ústa se jí krabatila, jak se snažila cosi nesnadného vyslovit, byl zimní den, celou cestu přelo

„Víš, co říkala?“

Zkroucená ústa. Nesnadné slovo.“

*Navždycky*, s. 164

<sup>237</sup> Op. cit., s. 12

mrtvá, knihy v policích mu evokovaly hroby, stejně jako mrtvá a bezobsažná byla slova několika veřejných, mnohomluvných ale nicneříkajících, projevů, jimž byl přítomen.

Ono jediné, nejvýstižnější slovo však Paulo stejně nenalézá. Největším vnitřním bojem pro něj byla komunikace se Sandrou. Ztížená navíc faktem, že Sandra často komunikaci odmítala. Paulo marně hledal vhodné slovo nebo gesto, které by „dokonale zapadlo do nové situace“, adekvátní výraz pro vyznání citu, pro milostný dopis, stejně jako pro zlostná slova hádky či dočasného rozchodu. Měl neustálý pocit, že mu žena uniká, že se jí nelze zmocnit a celou ji obsáhnout. Nejhlubší city jsou mezi nimi vyjadřovány beze slov. Sandra o svatební noci téměř pořád mlčí, pouze potichu oddychuje. Paulo poprvé řekne „miluju tě“ (amo-te), ne nahlas, ale ve společném „bezpečném“ úkrytu pod přehozenou dekou. V jakémsi domě v domě, či lépe hnízdě v domě. Sandra odpoví stejně, ona dvě slova zopakuje. Vyřčená z jejích úst se velmi přibližují onomu hledanému všeobjímajícímu, absolutnímu, konečnému slovu.

Jedno slovo. Řekla ho. Miluju – něco tak krátkého. Kolik milionů slov jsem za život napovídal. A vyslechl. A pomyslel si. Všechno se obrátilo vniveč. [...] Bylo ale jedno slovo – Pane Bože. Jedno slovo, které jsem řekl a které v tobě našlo odezvu, slovo naplněné po okraj, rozechřáté krví, slovo vytrysklé z útrob, z celého mého života, z vesmíru, který se v něm slil, naprosté slovo. ... Absolutní slovo v hlubinném srozumění mého pohledu s tvým, slovo nekonečné jako Slovo boží.<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> Navždycky, s. 178

## 6. Dům-průsečík paměti (v románu *Zahrada bez hranic* Lídie Jorgeové)

Lídia Jorgeová, vydala román *Zahrada bez hranic* (O Jardim sem Limites, 1995), v němž se zabývá kolektivní a individuální pamětí, portugalskou identitou v osobní i národní rovině a především napětím mezi generacemi, které roku 1974 oddělila Karafiátová revoluce. Román je zasazen do závěru osmdesátých let 20. století. Do doby, kdy jsou rány a bolestivé křivdy způsobené čtyřicet let trvajícím autoritářským režimem Antonia de Oliveiry Salazara a jeho nástupce Marcela Caetana dosud živé. Do doby, kdy pamětníci ještě nestihli změnit pohled na svět a zvyknout si na nové fungování, na komunikaci bez cenzury a bez špehování tajnou policií PIDE. Kolonií definitivně zbavené a relativně chudé Portugalsko se navíc od roku 1986 stalo součástí Evropského hospodářského společenství. Demokratické směřování bylo doprovázeno nezvykle prudkým ekonomickým rozvojem a také určitým tlakem na společnost, jejíž mladší část se tehdy ráda nechala přimět ke konzumu a mnohdy nekritickému obdivu všeho „vyspělého“ a „amerického“. Ve všech sférách života začal být slyšet dlouho umlčovaný ženský hlas. Navzdory tolika pozitivním změnám se však mohlo zdát, že svobodná komunikace v náhle otevřené společnosti nikdy nebyla tak složitá.

Ve sféře kultury s sebou osmdesátá léta přinášejí generaci vzdálenou tématům i vášním spojeným s 25. dubnem, nedůvěřivou vůči sociálním tématům a ideologiím, na jejichž místo nastupuje důvěra v instituce, trh a jedince. Objevuje se současný individualismus a narcismus, hédonismus a permisivita. Pospolitost jako způsob kolektivní existence ztrácí své postavení, ale neztrácí se společné povědomí o tom, co je „portugalství“ a „národní identita“. Sem vstupuje *Zahrada bez hranic*, jejíž hlavní postavou je Portugalec z „generace prázdnoty“, představitel mládeže bez tváře a identity, která je plodem globalizace a multikulturalismu. Mladí se rozcházejí se s minulostí, ale chybí jim prostor

k vlastnímu jednání, protože „život už je vymyšlený“, hotový. Tato první podobnová generace se potýká s tím, že nezná sebe sama, šírají a dusí ji rozpory.<sup>239</sup>

*Zahrada bez hranic* je rovněž románem o vině a zodpovědnosti a o převrácení etických hodnot v globalizovaném světě. Jeho důležitým tématem je také svoboda, představující jeden z pilířů demokratické společnosti, respektive přebytek svobody osobní a nedostatek svobody tvůrčí. Přes odkazy k výtvarnému a filmovému umění se tu objevuje výrazný aktuální civilizační rys, a to až přehnaný zájem člověka o svůj „obraz“ nebo „image“, jehož prostřednictvím se prezentuje svému okolí. Tyto aspekty a fakt, že je děj románu situován do Lisabonu s jeho reálnými zákoutími a dobovou atmosférou, sbližují román s emblematickým a rozsáhlým dílem portugalského kritického realismu, s románem *Maiové* od Eça de Queiróse.

*Zahrada bez hranic* se vrací do hlavního města, přičemž její kolektivní zřetel opět slouží k zachycení ohromných změn, které se odehrály v životě a mentalitě lidí, v době, kdy modernizace, členství v Evropské unii a nový kult obrazu sebe sama společně vyvolaly u nové generace pocit prázdnoty à la fin-de-siècle. Přitom se tento román vrací k jinému románu, který pro portugalskou obraznost fin-de-siècle mistrovsky ztělesňuje, a sice k *Maiům*.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> „Culturalmente, a década de 80 traz consigo uma geração distanciada dos temas e paixões do 25 de Abril, desconfiada do social e das ideologias, colocando em seu lugar a confiança nas instituições, no mercado e no indivíduo. É a emergência do individualismo e do narcisismo contemporâneos, do hedonismo e da permissividade. A comunidade como vivência coletiva perde seu lugar, mas não se perde um certo consenso de „portugalidade“ e de „identidade nacional“. E, aqui, se encontra *O jardim sem limites*, cuja personagem central é o português da „Geração do Vazio“, os jovens sem rosto e sem identidade, frutos da globalização e do multiculturalismo. Eles rompem com o passado, mas não têm espaço para agir porque “a vida estava inventada” (Jorge, 1995: 60), pronta. É a primeira geração posterior ao 25 de Abril, uma geração que se depara com um não saber-se, devorada e asfixiada pelas contradições“, Tutikian, Jane: *Inquietos olhares: A construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. São Paulo : Arte-Ciência, 1999, s. 94

<sup>240</sup> “*O Jardim sem Limites* revisits the capital city, using again a collective gaze to inscribe the tremendous changes which have occurred in people’s way of life and outlook, insofar as modernization, membership of the European Union, and a new cult of the image have all contributed to a sense of fin-de-siècle emptiness in the new generation. In so doing, the novel looks back to that other novel that in the Portuguese imagination stands as the emblematic fin-de-siècle masterpiece par excellence, *Os Maias*.”, Alonso,

Queirós se v *Maiích* snažil podat panoramatický obraz portugalského měšťanstva druhé poloviny 19. století a poukázat na řadu nešvarů, které jsou s touto dobou spojeny. Ve vrcholném díle této celospolečenské fresky je vykreslen portrét několika generací na pozadí významných změn v portugalských dějinách. Nejen odlišnou společensko-politickou situací způsobené generační rozpory a vzájemná neschopnost dialogu se objevují rovněž v *Zahradě bez hranic*. V tomto románu se výrazně dostává ke slovu mladá generace, která jako by žila v odlišné realitě, než její rodiče. Způsob existence mladých je plně svobodný, relativně neomezený, nezatížený předsudky a především na první pohled nepoznamenaný jakoukoli minulostí.

Lídia Jorgeová v jednom z rozhovorů o této své knize a jejím metaforickém názvu řekla, že „mladí hrdinové chtějí patřit do toho kosmopolitního světa, který vnímají jako zahradu“.<sup>241</sup> Chtějí tedy patřit do světa, který se může podobat rajske zahradě, ale ve kterém rovněž číhá mnoho pokušení a nástrah. Pod pojmem „zahrada“ si většinou představíme člověkem kultivované území ohraničené plotem, kde jsou zasazeny rostliny podle předem jasných záměrů a pravidel. Vymezení plotem může vyvolat zdání určitého „soukromého mikrokosmu a bezpečí“.<sup>242</sup> Jedná se tedy o prostor spíše uzavřený než otevřený, o prostor svým způsobem výlučný, podobně jako křesťanský ráj. „Zahrada je svou ohraničeností a jako útočiště před světem blízka oáze nebo ostrovu.“<sup>243</sup>

Lisabon konce osmdesátých let a jeho chaotická městská společnost zobrazená v románu však představují zahradu neudržovanou a neopečovávanou, v níž vše neomezeně bují. Město je líčeno jako divoké místo, v němž přestávají platit běžná

---

Cláudia Pazos. „Introduction“. In *In Other Words/Por Outras Palavras*. Dartmouth : University of Massachusetts, 1999, s. 12

<sup>241</sup> Srov. „They [youthful characters] want to belong to this cosmopolitan world, which they perceive as a garden.“

D'Orey, Stephanie. Interview with Lídia Jorge“. In Alonso, Cláudia Pazos e col. *In Other Words/Por Outras Palavras*, Darmouth: University of Massachusetts, 1999. s. 171

<sup>242</sup> Srov. Richterová, Sylvie. „Karel Čapek — Zahradník boží“. In *Místo domova*. Host : Brno, s. 89

<sup>243</sup> Srov. Becker, Udo. *Slovník symbolů*. Praha : Portál, 2007, s. 335

pravidla. Život na území, které se zdá nekonečné a kde je zdánlivě vše dovoleno, však pro své obyvatele vytváří mimořádný tlak na určení vlastní identity.

Ve sborníku *Jinými slovy* (In Other Words/Por Outras Palavras, 1999) vyšel rozhovor s Lidií Jorgeovou. O *Zahradě bez hranic* tehdy řekla:

Ačkoli se tato kniha málo odlišuje od těch, které jí předcházely, je výjimečná. Zatímco se Lisabon stává mezinárodním městem, její mladí hrdinové směřují na okraj společnosti. Chtějí patřit do toho kosmopolitního světa, který vnímají jako zahradu. Na rozdíl od těch, kteří se skutečně narodili v Ráji mezi smyšlenými řekami, jež tvoří jeho hranice, musí si postavy v *Zahradě bez hranic* onu zahradu, kterou zkoumají, samy vymezit.<sup>244</sup>

Potřeba vymezit si vlastní životní prostor doléhá především na mladé lidi, neukotvené ani rodinou, ani prací, kteří stejně tak necítí sounáležitost s národem. Během složitého procesu hledání dospívají k poznání a s ním podobně jako první pár v biblickém Ráji získávají dobré i zlé. Hlavní město se pro ně na čas stává „ne-místem“, jak jej definoval francouzský antropolog a etnolog Marc Augé: na ne-místě nelze vnímat identitu, vztahy ani historii, protože je vymezeno pouze účelem svého vzniku.<sup>245</sup>

Pomyslná zahrada, a v ní umístěný dům hlavních protagonistů, funguje v románu jako průsečík, v němž se protíná několik různých pamětí: generační, národní, genderová a umělecká. Děj se odehrává v době, v níž se rovněž na pomyslném průsečíku střetávají dvě historické epochy. V Portugalsku dávno opadla podubnová euforie, kterou vystřídalo vystřízlivění a rozčarování. Celá Evropa navíc stojí na počátku velkých transformací. Nezanedbatelný vliv na celou společnost začínají mít média, která šíří hodnoty konzumního životního stylu.

---

<sup>244</sup> „This is an unusual book, but not too far removed from earlier ones. Its youthful characters marginalize themselves in Lisbon as it becomes an international city. They want to belong to this cosmopolitan world, which they perceive as a garden. But in contrast with those who were indeed born in Eden, born between the fantastic rivers which surrounded it, the characters of *O Jardim* have to make the circuit of the garden which they are exploring“, D'Orey, Stephanie. „Interview with Lídia Jorge“. In *In Other Words/Por Outras Palavras*, s. 171

<sup>245</sup> Augé ve své studii „Nové světy“ z knihy *Antropologie současných světů* (Pour une anthropologie des mondes contemporains, 1994) definoval prostřednictvím souboru vztahů, které mají k prostorům jejich uživatelé, tzv. „místa“ a „ne-místa“. Augé, Marc. „Nové světy“. In *Antropologie současných světů*. Přel. Ivana Holzbachová. Brno : Atlantis, 1999, s. 109

S růstem kupní síly, blahobytu, konzumu a volného času najednou před lidmi začnou naléhavě vyvstávat problémy individuálního, soukromého života, problémy realizace osobního života.<sup>246</sup>

Jeden z hrdinů knihy, mladík Falcão, vnímá tyto změny jako druh vibrace, která ho ponouká k vlastní tvorbě: „V tom okamžiku jsem pomyslel na vás, pomyslel jsem na všechny ty věci, které se začnou dít. Neznáme jejich povahu ani rozsah, ale musíme tady být a vidět, cítit, tvořit a reprodukovali.“<sup>247</sup> Doba, ve které mizí jednotný názor, jednotný vzorec chování a veškeré minulé jistoty, se pochopitelně odráží i v chování jednotlivců. V pluralitní společnosti, kde se nejrůznější životní postoje a filozofie mísí, prolínají a alternují, je navozen pocit, že je vše dovoleno.

## 6.1. Území papouščí dynastie

V této „zahradě“ v historickém centru města, se v Tabatěrkové ulici (Rua da Tabaqueira) nachází dům zvaný „Casa da Arara“. V přízemí domu žije rodina, manželský pár středního věku, Julieta a Eduardo Lanuitovi se dvěma dětmi. První patro zahrnující sedm malých pokojíků a dvě koupelny, Lanuitovi pronajímají. Skupinou nájemců je šest lidí ve věku kolem dvaceti let, kteří z různých důvodů opustili svou rodinu a v metropoli se rozhodli žít na vlastní pěst.

Dům je na první pohled prostoupen minulostí. Je obložen typickými modrými kachlíky azulejos, které tvoří velkou mozaiku přes celé průčelí. Obraz má evokovat cesty kolem světa. Nabízí se spojení mezi Portugalskem a jeho zámořskými objevy, které mu později zajistily status království ovládajícího téměř všechny kontinenty a

---

<sup>246</sup> Le Goff, Jacques. *Paměť a dějiny*. Přel. Irena Kozelská, Argo : Praha, 2007, s. 64

<sup>247</sup> „Naquele momento pensei em si, pensei que as coisas vão começar a acontecer. A gente não sabe qual a natureza nem a amplitude delas, mas tem de estar cá para ver, para sentir, para criar e reproduzi-las“, Jorge, Lídia. *O Jardim sem Limites*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 2002, s. 88 (román bude v poznámkách dále označován zkratkou JL)



později s ironickým podtónem též status posledního koloniálního impéria světa. Se zvláštními detaily jsou na dlaždicích vyobrazeny palmy a tropické rostliny. Nad vchodem se nachází nejdůležitější prvek fasády, snový hybridní pták, „něco mezi tukanem a papouškem“.<sup>248</sup> Nad jeho rozevřenými křídly je nápis AVIS ARARA, který dal jméno celému domu. Slovo „avis“ znamená v latině pták. Výraz „arara“ pochází z tupijštiny, jazyka brazilských Indiánů, a označuje mimo jiné druh papouška. Při pokusu o výklad nápisu na základě překladu dostaneme „Dům u papouška“ nebo „Papouščí dům“. Slovo „arara“ v portugalské může znamenat rovněž lež nebo vyhlanou zprávu, novinářskou kachnu. Jméno domu ale můžeme vykládat také pomocí skládanek a slovních hříček. Výraz „arara“ můžeme rozdělit na a-rara a dostaneme „a casa rara“, neobyčejný, podivný nebo zvláštní dům. Je v něm nábytek a předměty, které mají zvláštní užití, obyvatelé mají nevšední zvyky a vrtochy. Je to tedy dům, ve kterém není nic tak, jak by se mohlo zpočátku zdát. Manželé Lanuitovi například vypadají jako obyčejný, relativně spokojený pár, kterým ovšem nejsou. Julieta trpí údělem ženy v domácnosti a nezaměstnaný Eduardo tráví život v izolaci na dvoře, kde v zahradním domku sepisuje jakousi knihu pamětí. Jeden z obyvatelů prvního patra se živí předváděním živé sochy na ulici, jiný se snaží natočit reportáž o prvním portugalském masovém vrahovi.

Jorgeová v románu rovněž využívá mnohoznačnosti portugalského slova „casa“, které může znamenat „dům“, „domov“ nebo i „dynastii“. Nápis nad vchodem zejména portugalskému čtenáři evokuje „Casa de Avis“, tedy Aviskou dynastii,<sup>249</sup> která vládla ve „zlatém věku“ zámořských objevů, v době bohatství, hrdinství a portugalské expanze do celého světa. Nápis u vstupu kontrastuje s neopravenou a omšelou fasádou, v jejíž mozaice nenávratně chybí některé dlaždice. V románu se doslova uvádí, že je kdosi zametl společně se smetím a „domácí veteší“.<sup>250</sup> Průčelí domu se svými

---

<sup>248</sup> Srov. „...nejdůležitější byl onen pták, stvořený po paměti, něco mezi tukanem a papouškem...“ „...o mais importante era aquele pássaro, concebido de memória entre tucano e papagaio...“, JL, s. 15

<sup>249</sup> Aviská dynastie byla u moci od 1385 do roku 1580. Její vládu ukončil jeden z nejdramatičtějších okamžiků portugalské historie, kdy v roce 1580, po úmrtí posledního aviského krále Šebestiána, bylo království připojeno jako korunní země k neoblíbenému Španělsku.

<sup>250</sup> „cacos [da casa]“, JL, s. 15

nakumulovanými obrazy a jejich konotacemi představuje jakýsi koncentrát portugalských dějin a kultury. Polorozpadlá fasáda tak připomíná nejen vzestup, ale i ztrátu vlivu a zánik rodu.

Již kvůli neudržovanému exteriéru a „zakonzervovanému času“ patrném na fasádě, by Daniela Hodrová typologicky dům Casa da Arara zařadila mezi tzv. tajemné domy. Struktura těchto domů „s horizontálně lokalizovaným tajemstvím se nezřídka vepisuje i do některých jeho součástí“, v interiéru i v exteriéru, a ty ji vlastně v menším měřítku imitují.<sup>251</sup>

V tomto duchu se nabízí přímé srovnání s domem Usherů z povídky „Zánik domu Usherů“, jehož fasádu „ovládá nesmírná staroba a znetvořily ji věky“.<sup>252</sup> Podobně se v Poeově hororové povídce pracuje s dvojitým významem anglického slova „house“, které rovněž znamená dům i rod. Poslední potomek rodu Usherů je fyzicky i psychicky spjat s domem natolik, že po jeho smrti okamžitě následuje zkáza rodového sídla.

Když jsem pak přemítal o tom, jak dokonale se vlastnosti panství shodují s vlastnostmi rodu, o tom, jak se obojí během dlouhých staletí patrně navzájem ovlivňovalo, usoudil jsem, že snad právě tento nedostatek – ta chybějící poboční větev – a tedy i neúchylné přenášení dědictví i jména z otce na syna, nakonec obě složky ztotožnily, takže dědičný titul splynul s podivným, dvojitým významným pojmenováním „Dům Usherů“. A tento pojem zahrnoval v myslích venkovských lidí, kteří ho užívali, zřejmě rodinu i rodinné sídlo.<sup>253</sup>

Ve smyslu „vládnoucího rodu“ by se jméno „Casa da Arara“ dalo vnímat jako „Papouščí dynastie“, a chceme-li vtěsnat do názvu oba významy, vhodnější překlad pro jméno domu by byl „Dům papoušků“<sup>254</sup>. Novou dynastií vládnoucí domu by nebyli Lanuitovi, kteří selhávají nejen jako prototyp rodiny, ale i jako prototyp „starého

---

<sup>251</sup> Srov. Hodrová, *Místa s tajemstvím*, s. 73

<sup>252</sup> Poe, Edgar Allan. „Zánik domu Usherů“, In *Jáma a kyvadlo*, Přel. Josef Schwarz. Odeon : Praha, 1978, s. 156

<sup>253</sup> Poe, s. 155-156

<sup>254</sup> Srov. Zilli, Terezinha de Lourdes Coelho. *Ruínas da memória: uma arqueologia da narrativa: o jardim sem limites*. São Paulo : Hucitec, 2004, s. 44-78

systemu“, nýbrž pestrobarevná a ukřičená komunita mladých nájemníků z prvního patra. Ti představují společnost po transformaci, kterou zahájil pád diktátorského režimu, a rovněž určitou utopickou pospolitost, v níž jsou vztahy založeny na přátelství, nikoli na pokrevní přízvěnosti. Do jejich společenství se iniciačně vstupuje přijetím nového jména, přezdívk. S opuštěním starého jména opustí nový člen komunity také starou identitu. Přezdívky jsou vybírány zejména na základě fyzické podobnosti s americkými mediálně známými osobnostmi.

Leonardo je znám jako Static Boy, Static Man, „socha“ nebo „performer“, a kvůli výrazné pigmentové skvrně na tváři někdy též Robert de Niro. Leonardo vystupuje na hlavní lisabonské třídě, kde s nabíleným obličejem a zahalen do prostěradla představuje lidskou sochu. Pomocí performance tak veřejně prezentuje výsledek dlouhého tréninku dobrovolné nehybnosti, k němuž se propracoval silnou vůlí a orientálními cviky. Sní o předvádění svého umění v New Yorku. Gamito, řečený Burt Lancaster, si vydělává jako pomocník v kadeřnickém salonu a ve volných chvílích kreslí komunitou ceněné komiksy. Osvaldo, podobný Al Pacinovi, o sobě tvrdí, že je student, ale ve skutečnosti se v domě spíše skrývá, protože se v minulosti zapletl do obchodu s drogami. César, zvaný Dustin Hoffman, pracuje v rychlém občerstvení a osudným se mu stane promiskuitní chování, protože je nakažen smrtelnou pohlavní chorobou. Zvláštní přezdívku má Paulina, Leonardova manažerka, která jako jediná dívka obývá první patro. Říká se jí „korálovka“ (a cobra coral) podle jedovatého hada korálovce. V jejím případě za přezdívkou stojí nevyzpytatelné, „hadí“ chování. Pokud vnímáme Lisabon jako zahradu, Paulina je v této zahradě hadem našeptavačem a hadem svůdcem, navíc v ženské verzi. Posledním členem party je Falcão, amatérský kameraman, o kterém kamarádi tvrdí, že žádnou přezdívku nemá. Falcão je ovšem v kontinentálním Portugalsku jméno dost neobvyklé, v překladu znamená sokol nebo všeobecně dravec. Toto mluvící jméno, nebo možná utajovaná přezdívka, koresponduje s Falcãoovým charakterem. Bez ohledu na ostatní a na okolnosti se snaží ukořistit co nejpovedenější záběr. Cítí, že lov snímků je pro něj pudovou záležitostí. Jako jediný obyvatel domu nespí na běžné posteli, ale na „bidýlku“, na horním lůžku palandy. On sám si podle svého oblíbeného režiséra říká Orson Welles. Na rozdíl od něj však nechce režirovat

podle smyšlených scénářů, chce se stát co nejrealističtějším reportérem, který zachycuje skutečný život.

Sedmou osobu obývající poslední a dosud volný pokoj prvního patra představuje tajemná bytost, kterou domácí Julieta nazývá „osoba s remingtonkou“<sup>255</sup>. V celém románu se nedozvíme nic o jejím vzhledu ani životě, neznáme její příběh ani důvod přítomnosti v domě. „Před čtenáře předstupuje oděna jen do svého slovního projevu a hlediska.“<sup>256</sup> Během vyprávění odhaluje vzpomínky a zdůvodňuje své jednání, přímo se však necharakterizuje a ostatní o sobě „nenechá mluvit“. Sama se vyjadřuje pouze v první osobě, kde v portugalské nemůžeme rozlišit rod. Lídia Jorgeová ji záměrně nenechala používat např. jmenný přísudek, kde by byl rozdíl v rodu patrný. Až do konce knihy tedy není jasné, zda se jedná o muže či o ženu. Až věta v posledním odstavci „Nezavinila jsem to“<sup>257</sup> naznačí, že nejdůležitější vyprávěcí hlas patří ženě. Tato postava bude pro snazší orientaci v textu této práce dále označovaná jako „Vypravěčka“.

Jelikož jde z hlediska celého domovního společenství o velmi podstatnou událost, má Vypravěččinu nastěhování v románu přesnou dataci, léto 1988. A právě Vypravěčce patří hlavní narativní hlas v jinak místy až nepřehledné tříšti postav, příběhů a vedlejších hlasů. Ostatně celý román lze nejlépe charakterizovat jako mozaiku poskládanou z reálných i fiktivních událostí, ze snů a představ jednotlivých postav.

Papouščí dynastie se stmeluje až po potopě, která svým významem pro dům připomíná tu biblickou. Kvůli nezavřenému kohoutku v jedné ze dvou společných

---

<sup>255</sup> „a pessoa da Remington“, JL, s. 263

<sup>256</sup> Hodrová. ...na okraji chaosu..., s. 441

<sup>257</sup> „Não sou culpada“, JL, s. 397

Dalším náznakem, že se jedná o ženskou postavu, může být věta: „pensei no amor de Lanuit“ („přemýšlela jsem o Lanuitově lásce“), JL, s. 387. Literární kritička Maria Lúcia Lepecki upozorňuje v poznámce [k čemu?], že pohlaví vypravěče-vypravěčky v románu bylo předmětem zkoumání semináře „Filosofia e Feminino“ na Filozofické fakultě Lisabonské univerzity, kterého se zúčastnila. Došla k závěru, že: „Lídia Jorge não quis fornecer quaisquer indicações sobre o género do sujeito de narração em *O Jardim sem Limites*. O facto é, contudo, que dois adjetivos („exausta“ e „culpada“, respectivamente nas páginas 21 e 375) põem uma mulher como narradora.“ („Lídia Jorgeová nechtěla poskytnout jakékoli indicie o rodu vyprávěcího subjektu v *Zahradě bez hranic*. Přesto se tu vyskytují dvě přídavná jména v ženském tvaru („vyčerpaná“ a „vinná“, na stranách 21 a 375 [1. vydání z roku 1995], která ukazují, že vypravěčkou je žena.)

Lepecki. Maria Lúcia. „Da Performance Como Retórica (e Vice-Versa)“. In *In Other Words/Por Outras Palavras*, s. 125

koupelen v prvním patře je celý dům zasažen velkou vodou. Voda nejen symbolicky vyplachuje a omývá prostor, který je posléze nutno rekonstruovat, uklidit či znovu uspořádat, ale vede i k pročištění komunikace mezi obyvateli z prvního patra a upevnění jejich přátelství. Možná i určitého spojení proti paní domu Julietě a také proti místní uklízečce.

Vypravěčka vyjde ze skryše svého pokoje a stává se plnohodnotnou členkou party. Během likvidace škod, vysoušení a větrání je nutné nechávat otevřené dveře od pokojů, a to si nájemníci oblíbí. Model neuzavřeného prostoru „bez hranic“, kdy dům „ukázal v denním světle své útroby“, se stane symbolem jejich spolužití. „Dveře jsou spojeny s představou prahu, předělu mezi dvěma oblastmi, vnějškem a vnitřkem.“<sup>258</sup> Nikdy nezavírané dveře tuto představu narušují a předěl se stírá. V prvním patře tak vzniká pomocí nijak neuzavřeného obývaného prostoru skutečné komunitní žití „bez hranic“, až jakási utopická rodina. Nedostatek soukromí vyvažuje dojem pospolitosti a otevřené komunikace, svobodného místa, na němž není nutné cokoli skrývat.

Idylické spolužití prvního patra hrubě naruší příchod silně věřícího Joãa Lavinhy, který se na krátký čas nastěhuje do pokoje po Osvaldovi. Muž, jehož jméno můžeme přeložit jako „Jan Vymydlený“, je nejprve vyděšen a poté znechucen všeobecnou absencí řádu v prvním patře. Jeho spojenkyní se stává uklízečka s děsivým jménem Purificação, což v překladu znamená „očista“. Ta by ráda horní podlaží pořádně vyčistila nejen od prachu, ale i od nešvarů. Patří ke starší generaci téměř negramotných portugalských žen, proto s patřičným respektem a pocitem vítězství lepí na všechny dveře Julietou psané lístky se vzkazy. Společně s Lavinhou tvoří karikaturně pojatou jednotku strážců pořádku a morálky, téměř inkvizici. Nové pravidlo o povinném zavírání dveří sice omezí hluk v domě, ale také téměř přeruší komunikaci mezi některými obyvateli. Zavřené dveře symbolicky uzavírají jednu společenskou etapu a předznamenávají zánik komunity prvního patra.

Dům papoušků navíc splňuje další podmínku pro zařazení mezi „tajemné domy“. Podle Hodrové totiž k tradičním rysům tohoto typu domu patří jeho „oživenost“.<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> Hodrová. *Poetika míst*, s. 129

<sup>259</sup> Hodrová. *Místa s tajemstvím*, s. 74-75

Zvláštní živou a pulzující částí příbytku jsou zdi. Obyvatelé mají v psaní po zdech mimořádnou zálibu. Je to „zvláštní činnost, kterou jako by podněcovala sama atmosféra Domu papoušků“.<sup>260</sup> Zakryté, popsané a polepené zdi mají negativní vliv na obyvatele, kteří v nich žijí. Omezují je a svým způsobem až vězní. Postavy si ve svých pokojích vytvářejí umělé světy s často sebedestruktivními pravidly.

Paulina má svou vlastní místnost téměř nezařízenou, věci každodenní potřeby má v pokoji u Leonarda. Vlastní život jako by pro ni nebyl důležitý, nevadí jí směřovat k cíli života někoho jiného. Jelikož dohlíží na Leonardův trénink, píše na zdi jeho pokoje záznamy o počtu hodin, po které vydržel nehybně stát. Napsala mu tam rovněž různé citáty a slogany posilující vůli, aby je měl stále na očích a co nejvíce se s nimi ztotožnil. V grafické podobě mají větší váhu, než kdyby je jen vyslovila. „Západní stěnu pokrývala rovnice, která udávala zvyšující se řadu hodin, a vévodilo jí nesmlouvavě znějící záhlaví – *Toto je rozvrh, který 'Static Man' musí dodržovat!*“<sup>261</sup> Leonardo po hádce a rozchodu s Paulinou v afektu veškeré údaje ze zdí smaže. S bílými stěnami je symbolicky opět na začátku svého snažení, navíc s novou identitou. Již není „atletem“ soustředěným na výkon, ale stoupencem východních duchovních nauk pracujícím pouze se svou vůlí. V závěru románu se Leonardo pro Falcãův film znovu pokusí překonat rekord. Zpronevěří se tak novým vlastním zásadám, zradí sám sebe. V průběhu performance se mu zastaví srdce a zemře.

Ve svém zahradním domku má popsané zdi rovněž Eduardo, ale do krajnosti dohnala psaní po zdech Vypravěčka. Všechny zdi jejího pokoje zabírá tajuplná „mapa“<sup>262</sup> osudů obyvatel domu, kterou sama kreslí. Mapa, označovaná též jako „strom“, se na konci knihy větví až na chodbu, doslova vylézá z pokoje. Její schéma

---

<sup>260</sup> „uma prática singular que figurava ser incrementada pela própria atmosfera da Casa da Arara“, JL, s. 10

<sup>261</sup> „A parede poente estava coberta por uma equação onde se liam números progressivos de horas, encimada pela epígrafe de construção imperativa – *Este É o Calendário a Que o «Static Man» Tem de Obedecer!*“, JL, s. 11

<sup>262</sup> Vedle označení „mapa“ (o mapa, používané od s. 8) nebo „strom“ (a árvore, s. 305), se v románu setkáváme s různými názvy: „sít značek“ (rede de sinais, s. 263) nebo schéma (o esquema, s. 82).

připomíná spletné větve nebo kořeny živé rostliny. Podobně je Leonardův popsaný pokoj považován za „les údajů“<sup>263</sup> a říká se mu rostlinný pokoj (quarto florista).

Od potopy je dům v románu líčen jako živý organismus. Zdá se, že zde nacházíme další transponovaný motiv z povídky „Zánik domu Usherů“, motiv „živého domu“, jehož kamenné zdi mají schopnost vnímat a reagují dle vlastní vůle. Opadané kachličky na fasádě Domu papoušků odhalují „ostré rány“ a „zranění domu“ – palmy bez koruny nebo bez kmene. Po potopě a nutných stavebních úpravách neodhaluje dům zdívo a rozvodná zařízení, ale „své útroby“,<sup>264</sup> více než stavbě se podobá povodní zasažené krajině. Nad hromadami mokrých a zničených předmětů se vznáší „zápach, v němž se kyselost mísila s plesnivinou [...], odér shnilých věcí se sléval s ostatními, jako je vosk na podlahu, terpentýn a čisticí prostředky.“<sup>265</sup> Obyvatelům Domu papoušků nepříjemné pachy připomínají bažinu, močál a navozují pocit konce a zmaru. Nebo také pocity naděje, protože podobný pach vydává úrodný humus. Ve vlhké úrodné půdě se přirozenou obnovou může zrodit něco nového a významného. Podobně dům Usherů obestírá ovzduší, které „vyvěrá ze ztrouchnivělých stromů, šedých zdí, zamlklého močálu – otravné, mystické výpary, tíživé a lezavé, takřka neznatelné, s nádechem barvy olova.“<sup>266</sup> Zde se však jedná o ovzduší skutečně jedovaté, které pravděpodobně způsobuje duševní chorobu posledního z rodu Usherů i jeho sestry.

V románech Lídie Jorgeové všeobecně nejsou domy jen pouhé kulisy nebo ohraničená místa děje, fungují často jako prostory paměti.<sup>267</sup> Většinou mají vlastní jména<sup>268</sup> a v příbězích vystupují téměř jako samostatné postavy, Papouščí dům například

---

<sup>263</sup> „uma floresta de dados“, JL, s. 11

<sup>264</sup> „A sua entranha“, JL, s. 15

<sup>265</sup> „Cheiro cruzado de ácido e bolor [...], cheiro de coisas podres juntavam-se outros, como o da cera, da aguarrás e detergentes“, JL, s. 15

<sup>266</sup> Poe, „Zánik domu Usherů“, s. 156

<sup>267</sup> “A imagem da casa funciona como um dos principais elementos estruturantes de narrativas da Lídia Jorge e são sempre lugares de memória.”

Srov. Papoula, Talita da Rocha Pessoa Rezende. *Espaços em trânsito: Uma leitura de O vento assobiando nas ruas de Lídia Jorge*. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009, s. 61

<sup>268</sup> Například hotel Stella Maris v románu *Pobřeží šepotů* (A Costa dos Murmúrios, 1988) nebo továrna nazývaná Diamante v románu *Vítr hvízdající v jeřábech* (O Vento Assobiando nas Gruas, 2002).

odráží nejen události, které se v něm staly, ale i osobnost obyvatel. „Povaha místa bývá spjata s typem postavy, která se na něm zdržuje, nebo se jím pohybuje, místo do značné míry determinuje postavu a postava místo.“<sup>269</sup>

Všechny místnosti bytu v přízemí jsou podle Julietina přání vymalovány barvou v odstínu slonové kosti. Jedná se o její území, o její svět nazývaný též světem ze slonoviny (mundo de marfim), kde jako žena v domácnosti tráví většinu času. Přízemí se pro ni stává „věží ze slonoviny“, kde je odtržená od života mimo dům. Poskytuje jí bezpečí, ale zároveň striktně vymezuje a zužuje území jejího pohybu. Julieta přiznává, že světem „tam venku“ trochu pohrdá a příliš mu nerozumí. Cítí se omezena výchovou na venkově a přísným manželem. Jejím věčným povzdechem a zároveň univerzální omluvou je věta „nemám vzdělání“ (não sou culta).

„Prošli jsme kuchyní, pokojem dětí, jejím [Julietiným] pokojem, chodbou, kterou končil svět barvy slonové kosti, abychom vešly mezi zchátralé zdi, kde začínalo území arara.“<sup>270</sup> Jako tzv. území arara, tedy neklidné, nestálé území chaosu, je označováno horní patro. Zatímco protikladný svět barvy slonové kosti je územím řádu, klidu, statickosti.

Obyvatelé prvního patra pochopitelně vzhledem k věku a sociálním vazbám nevnímají Dům papoušků jako „domov“. Je to pro ně pouhá střecha nad hlavou ne nepodobná hotelovému pokoji. „Kolektivní identifikace s místem,“<sup>271</sup> jak ji popisuje Augé, téměř neexistuje ani v případě společného bydlení.

Zvláštní vztah má ke svému pokoji například Osvaldo, protože se v něm skrývá před nevyrovnanými účty z minulosti. Při prvním pokusu o návrat do rodné čtvrti je zastřelen překupníky drog, se kterými měl nevyrovnané účty. Z pokoje po zesnulém se

---

<sup>269</sup> Hodrová. *Poetika míst*, s. 18

<sup>270</sup> „Atravessámos a cozinha, o quarto dos filhos, o quarto dela e o corredor onde acabava o mundo cor de marfim, para entrarmos nas paredes decrepitas, a partir da zona da arara,“ JL, s. 161  
Slovo „arara“ začíná v románu fungovat jako přídavné jméno pro zmatek, nepořádek a anarchii prvního patra.

<sup>271</sup> Augé, s. 111



navždy stane „Osvaldův pokoj“, pokoj-památník. Tímto jménem je poté nazýván navzdory dalším nájemníkům.

O neosobních a špatně zařízených pokojích mladých nájemníků v prvním patře se v románu mluví jako o „opuštěných kasárnách“.<sup>272</sup> Jejich nájemci je berou podobně jako anonymní hotelové pokoje, jako prostory přechodné existence, jako přestupní stanici na cestě za smělými životními plány. Podobně vnímají Lisabon a vlastně celé, podle nich zaostalé a nudné, Portugalsko.

Lanuitovi jsou sice „majitelé“ domu, ale v osobním vztahu k němu jako domovu jsou na tom podobně jako nájemci z prvního patra. Neváží je k němu kořeny ani vzpomínky, jsou v domě cizí a rovněž jej berou jen jako dočasné řešení bytové situace. Julietě se dům podařilo získat tak, že v divokých porevolučních letech podplatila úředníka na místní radnici. Spíše než prodán jim byl Dům papoušků „přiklepnut“. „[Julieta] ze svého života vyličila vše, počínaje otázkou neobývaného domu, který se jí podařilo získat od radnice, do doby, než bude zbourán, a v němž pronajímala pokoje, až po knihu, kterou její manžel sepisuje v kanceláři na dvorku.“<sup>273</sup>

V románu je několikrát zdůrazněno, že před jejich nastěhováním se jednalo o „neobývaný dům, který byl několikrát těsně před zbouráním“.<sup>274</sup> Označení „neobývaný, neobydlený nebo neobsazený dům“ (casa devoluta) je v románu používáno i nadále, navzdory počtu majitelů a nájemníků. Může to být proto, že dům je pouze „osídlen“, nikoli „zabydlen“ lidmi, kteří by se v něm cítili doma. Je v jistém smyslu emočně prázdný.

O tom ostatně svědčí označení Domu papoušků jako „dvousetleté budovy“,<sup>275</sup> kde je popřen termín „dům“ a zdůrazněno slovo „budova“. Budova může být určena na cokoli, nejen na bydlení a rozhodně nemusí být domovem. Popis začíná větou „era um

---

<sup>272</sup> „casernas abandonadas“, JL, s. 5

<sup>273</sup> „...ela [a Julieta] revelara todo da sua vida, desde a questão da casa devoluta que conseguira obter da câmara, enquanto não era demolida, e alugava aos quartos, até ao livro que o seu marido andava a escrever no escritório no quintal.“, JL, s. 122

<sup>274</sup> „[uma] casa devoluta, várias vezes á beira de ser demolida“, JL, s. 6

<sup>275</sup> Srov. „era um edifício com dois séculos“, JL, s. 5

edifício“. Podobně v portugalštině začínají pohádky a legendy, překlad by tedy mohl být: „byl [kdysi] jednou jeden dům.“<sup>276</sup> Použitý imperfektní tvar slovesa „být“ se sice běžně používá pro popis a pro jevy, které začaly v minulosti a pokračují do přítomnosti, ale zde jako by dával tušit, že jde o popis budovy, která se zdá být věčná, protože stojí navzdory všem časům, předpisům, politickým změnám i lidským invazím. K věčnosti ostatně odkazuje rovněž názvem-palindromem „Arara“ evokujícím nekonečnou řadu dvou písmen.

Dojem zakonzervovaného času je v domě více než zřejmý i z dalších pohledů. Má ho na svědomí především chudoba, způsobená Eduardovou nezaměstnaností a netečností k potřebám rodiny. Peníze z pronájmu pokojů jsou totiž často jediným příjmem celé rodiny. Zde vyvstává další význam portugalského slova „casa“ – obchod nebo podnik. Dům je pro Julietu zdroj peněz, příležitost k výdělku.

Na rozdíl od chudých domů přeplněných věcmi, které mají zahnat prázdnotu, zde byla působivá právě prázdnota. Chudoba pronájemtelky byla jiná, vyplývala z jiného střetu se skutečností. Bylo to, jako by v domě zastavila čas, jelikož nebyla schopná dosáhnout toho, po čem toužila.<sup>277</sup>

Ve všech pokojích domu je nezvykle málo nábytku a všechny předměty jsou maximálně využity, „zredukovány až na samou podstatu svého určení a vzhledu“.<sup>278</sup> A jelikož si Julieta ze všech vlastností nejvíce cení přizpůsobivosti, používají se předměty často k něčemu jinému, než k čemu byly vyrobeny.<sup>279</sup>

---

<sup>276</sup>Terezinha de Lourdes Zilliová připomíná odkaz nebo možná i parodii na známou lidovou píseň „Era uma casa portuguesa“, který opěvuje krásy a typické znaky ideálního portugalského domu. Použité imperfektum považuje za čas představ a snů. Zilli, Terezinha de Lourdes Coelho. *Ruínas da memória. Uma arqueologia da narrativa: O Jardim sem Limites*. São Paulo: Hucitec, 2004, s. 49 [Tu píseň zpívala taky Amália, popěvek mi připadá degradující]

<sup>277</sup> „Ao contrário das casas pobres, atafalhadas de objectos na tentativa de espantar o vazio, ali era o vazio que impressionava. A pobreza da alugada de quartos era diferente, resultava duma outra fricção com a realidade. Era como se tivesse imobilizado o tempo, dentro da casa, enquanto não encontrava forma de alcançar um ponto almejado.“, JL, s. 158

<sup>278</sup> „haviam sido reduzidos à essencialidade da sua função e da sua forma“, JL, s. 26

<sup>279</sup> Například „pracovní stůl“, na němž stojí Vypravěččin psací stroj, je sestaven z Julietina nočního stolku, čela obří postele a jakéhosi prkna, které leželo na dvorku.

## 6. 2. Území kuchyňského stolu

Neobyčejnou, až tajemnou místností je „Julietin pokoj“, jak je nazývána společná ložnice manželů. Již podle jména pokoje je patrné, že Julieta tomuto prostoru dominuje a Eduardo v ložnici často nepřespává.

Julietin pokoj je velmi strohý, je v něm pouze prádelník a na něm svatební fotografie Lanuitových, která připomíná čas jejich lásky a štěstí. Uprostřed pečlivě ustlané manželské postele, která jen potvrzuje dojem současné sterility, sedí velká porcelánová panna. Není určená na hraní dětem, slouží pouze jako dekorativní prvek. Má dospělý obličej, strnulý výraz a nepřírozeně velké skleněné oči. Julieta, která si velmi potrpí na zevnějšek, je kvůli manželově dobrovolné nezaměstnanosti nucena nosit jen své staré onošené oblečení, se podobá „zbytku panenky opotřebované časem“.<sup>280</sup> Se španělskou panenkou, obdivovanou pro dokonale upravený vzhled, umělé věčné mládí a auru klidu, totiž Julietu spojuje strojený úsměv, který zakrývá bolest a prázdnotu. Julieta například touží po obyčejné podprsence, kterou jí manžel, hluchý k veškerým jejím potřebám, odmítá koupit. Nazývá ji „nejsměšnějším kouskem oblečení, který byl vynalezen, aby zakryl lidské tělo“.<sup>281</sup> Pro Julietu však podprsenka není jen prádlo, ale první schůdek k vysněné měšťácké normálnosti. „Už se vzdala myšlenky, že by jí kousek prádla přinesl dům, dům přinesl automobil a automobil vyplnil sen o tom, že Eduardo Lanuit může mít normální zaměstnání.“<sup>282</sup>

V románu *Zahrada bez hranic* se příběh některých postav dozvídáme prostřednictvím jejich věcí, pro ně charakteristických předmětů, atributů. Tyto předměty často doslova zhmotňují jejich názory, myšlenky a životní postoje. Falcão má kameru

---

<sup>280</sup> „o resto duma boneca estragada pelo tempo, JL, s. 26

<sup>281</sup> „a peça de vestuário mais ridícula que fora inventada para cobrir corpo humano“, JL, s. 178

<sup>282</sup> „ela já havia perdido a ideia de que a peça de ligerie resultara da casa, e a casa resultara do carro e o carro resultara do sonho de que Eduardo Lanuit pudesse ter um emprego normal.“, JL, s. 178

Arriflex,<sup>283</sup> César červený přenosný televizor, Leonardo bednu, na které při vystoupení nehybně stojí, Vypravěčka psací stroj a Julieta Lanuitová kuchyňský stůl.

Masivní, pevný a na malou kuchyň nezvykle velký stůl, ústřední místo domácnosti, je pro Julietu metonymií stabilního domova a řádu. A zároveň také nedosažitelné rodinné harmonie. Celá rodina shromážděná u prostřeného stolu plného jídla je pro ni zhmotněním štěstí, bezpečí, zázemí a dostatku. To jsou pocity, které by v ní měl vzbuzovat celý dům. Jelikož se tak neděje, Julieta se alespoň citově upíná k centru svého světa, ke kuchyňskému stolu. „Díky tomu stolu byla šťastná. Kdyby se stěhovala, vzala by si ho s sebou.“<sup>284</sup>

Julieta jakožto matka a manželka vystupuje především jako ochránkyně tradičních hodnot, rodinu považuje za něco posvátného a zároveň naprosto přirozeného. Nechápe, proč Eduardo není schopen zajistit svým dětem materiální dostatek a proč její hodnoty nesdílí. Prostřednictvím stolu skutečně rodinu na čas stmeluje, protože jinak ke všemu lhostejný Eduardo se nejen účastní společných večeří, ale dělá to, co otcové dělávají, učí se u stolu se svými syny.

Lanuitovi každý večer<sup>285</sup> dodržují rituál, při němž Julieta servíruje běžnou večeří na kompletní starožitný porcelánový servis, rozsvěcí lustr nad stolem, rozžihá dva svícny po babičce a roztahuje okenní závěsy. Kuchyň tak připomíná osvětlenou scénu s kulisami. Celá rodina poté zasedá k jídlu a z ulice, odkud je na všechny členy dobře vidět a dohromady skutečně vypadají jako harmonická rodina. Po jídle „si vyprávějí, čtou noviny a celé hodiny se spolu nepřetržitě baví“.<sup>286</sup> Chtějí, aby doba, kdy mohou demonstrovat to, že se u nich vlastně „nic neděje“, byla co nejdelší. Eduardo i Julieta jsou z generace, která považovala za normální předstírat, že je vše v pořádku, která se

---

<sup>283</sup> V textu románu je několikrát zmíněno, že šlo o typ kamery 16 SR2. Model byl uveden na světové trhy v roce 1982. Šest let poté tedy musel být v Portugalsku naprostým vrcholem kameramanské techniky vhodné k přenášení a soukromému užívání. Jednalo se o typ vyznačující se extrémně tichým provozem. Falcão tedy mohl natáčet při svých nočních toulkách naprosto nepozorován.

<sup>284</sup> „Estava feliz com aquela mesa. Quando mudasse de casa, levá-la-ia consigo...“, JL, s. 159

<sup>285</sup> Jak je vysvětleno v další podkapitole, období večera a noci je pro Eduarda obzvlášť důležité. Váže se k jeho jménu-přezdívce, které postupně označuje celou rodinu.

<sup>286</sup> „...falavam, liam papéis e conversavam em conjunto horas a fio.“, JL, s. 6

bála udání a sledování tajnou policií. O dokonalém rodinném štěstí však nejsou schopni přesvědčit ani obyvatele prvního patra, kteří navíc podobným životem opovrhují. Zvyk Lanuitových komentují velmi ironicky: „při pohledu z chodby vypadali jako čtyři bytosti zatavené v plastu“<sup>287</sup> nebo „[Eduardo], ten chlápek, který je v jednom kuse zahrabaný na dvorku, se vrací pouze v podvečer, na ono divadélko s večerí...“<sup>288</sup>

Kuchyňský stůl je pro Juliету natolik důležitý, že si jej vybere jako místo svého „protestu“, který považuje za nejdůležitější rozhodnutí v životě. Když zjistí, že veškeré snahy najít Eduardovi práci selhaly a že s manželem společně nejsou schopni ani komunikovat, natož sdílet intimní život, rozhodne se k dramatickému gestu, předstírané sebevraždě. Julieta uklidila celý byt a prostřela stůl, oblékla se do nejlepších šatů, učesala, navoněla a poté se položila na stůl mezi jídelní soupravu.

Navždy usnout natažená na stole, obklopená talíři, příbory, ubrousky a dvěma svícny na protějších koncích, aby věděli, že líp to nesvedla. Takto se jim dávala. Darovat své tělo, nedostatečné vzděláním a inteligencí.<sup>289</sup>

Julieta místo jídla naservírovala manželovi sebe samu, aby ho konečně probudila z letargie a přiměla ho k činu, k návratu do normálního života. Když ho nepřesvědčila city ani argumenty, a protože si vůbec necenila svého mozku, rozhodla se ho přesvědčit tím pro ni nejhodnotnějším, svým tělem.

V románu sledujeme dva páry hlavních postav, které tvoří navzájem převrácený obraz. Julieta v žensky smyslném oblečení s červenými vlasy a nehty je protikladem nevýrazného Eduarda oblečeného do dvacet let starého obleku. Paulina má černé vlasy s ofinou, která jí zakrývá oči, obléká se do moderního unisexového černého obleku, ostatními zvaného skafandr, a tvoří tak kontrast k Leonardovi natřenému bílou barvou.

---

<sup>287</sup> „...vistos do corredor, pareciam quatro criaturas metidas numa cápsula“, JL, s. 27

<sup>288</sup> „...[Eduardo].o homem, que passava a vida metido no quintal da casa, só regressando ao fim do dia, para aquela cena de jantar...“, JL, s. 6

<sup>289</sup> „Deixar-se dormir para sempre, estendida no meio da mesa, rodeada de pratos, talheres, guardanapos e dois castiçais, um em cada extremidade, para que soubessem que não podia ter feito melhor. Oferecia-se assim.[...] –O de oferecer o seu corpo falho de cultura e inteligência,“ JL, s. 264

Románové ženy se vyznačují nenaplněnými sny a touhami, je jim vlastní pohyb a neklid. Obětují se a více než svůj život žijí životem svých mužů. Muži, především Eduardo a Leonardo, se vyznačují statičností a neschopností reagovat na změny. Marně se snaží o naplnění velkých ideálů, plýtvají silami na špatných místech.

### 6.3. Území minulosti

Eduardo Lanuit, bývalý odpůrce Salazarova režimu, se vlastním jménem jmenuje Eduardo Santos. Přezdívka „Lanuit“, kterou získal právě během ilegální činnosti, je s ním tak srostlá, že všichni obyvatelé domu o něm hovoří jako o „panu Lanuitovi“. Bývalí kolegové mu říkají Eduardo Santos, zvaný Lanuit. Julieta ho poznala během disidentského období a společně s jeho jménem převzala během manželství i jeho život. Následuje manžela jako „živý stín“ (sombra activa). Nikdy o sobě nehovoří jako o Julietě Santosové. „Do telefonu se představovala jako Julieta Lanuitová.“<sup>290</sup> Přezdívka se poté v podobě jakéhosi příjmení rozšiřuje na celou rodinu včetně dětí.

O původu přezdívky Eduarda Santose z francouzského „la nuit“ – noc se dovídáme z Julietina monologu, v němž vypráví o tom, jak byl manžel týrán a vězněn tajnou policií. Většina protirežimních akcí a následně pak i zatýkání a výslechy se odehrávaly v noci. Noc zpravidla v lidech evokuje něco zahaleného, utajovaného, nelegálního. Je to rovněž čas spánku i smrti. Eduardo si v této „noci minulosti“ libuje a chce v ní i nadále zůstat. Umožňuje mu to především fenomenální paměť, z níž si nechce vymazat vzpomínky. Julieta o manželovi říká „Lanuit dál sní o minulosti“.<sup>291</sup> Eduardo tráví většinu času v zahradním domku bez oken, kde vládne tma, věčná noc.

[Zahradní domek] přilepený ke zdi tak vysoké, že vypadala jako hradba. Kolem dokola bylo vyrovnané nářadí, jež disident používal k upravování zahrádky, která nestála ani za řeč. Ale uvnitř se skrýval intenzivní svět nahromaděných věcí, v němž byly patrné staré

---

<sup>290</sup> „Ela mesma se designava ao telefone por Julieta Lanuit,“ JL, s. 7

<sup>291</sup> „Lanuit continua a ser um sonhador do passado.“, JL, s. 57

geologické vrstvy podobně jako v puklé skále. Všechno, co neexistovalo v domě v barvě slonoviny, bylo v tomhle domku.<sup>292</sup>

Eduardo si tuto podivnou pracovnu zřídil pro psaní knihy s názvem *Časem nás bude někdo milovat* (Alguém Nos Amará Mais Tarde), v níž chtěl podat co nejobjektivnější svědectví o událostech kolem Karafiátové revoluce. Z jeho introspektivních úvah vyvstává, že se jedná o nekonečný proces, jehož výsledkem nemá být kniha, ale zúčtování s minulostí. Od reality odtržený intelektuál Eduardo však neumí zapomínat. Stává se obětí vlastní paměti, protože minulost ho neustále pronásleduje. To přiznává i Julieta: „Lanuit má skvělou paměť! Nic nezapomene, jako by měl v hlavě záznamník, ale přitom si nepamatuje nic užitečného. Pamatovat si to co on znamená dát všanc budoucnost našeho vlastního života.“<sup>293</sup>

Jedné linii příběhu románu se tematicky velmi podobá povídka „Dnes v noci se mnou zůstaň“ (Fica Comigo esta Noite, 2003), kterou napsala autorka o generaci mladší, Inês Pedrosová. V povídce na pozadí nočního rozhovoru otce se synem vyvstává obraz mezilidských vztahů, samoty moderního velkoměsta a rozdílných představ, které mají o životě předrevoluční a porevoluční generace Portugalců. Syn v povídce vytýká otcí, bývalému disidentovi, že se neumí odlepit od minulosti, nepovažuje jej za hrdinu, ale neschopného slabocha, který se nedokáže přizpůsobit novým podmínkám a řádům:

Naprosto jim rozuměl především proto, že měl to štěstí, že nepocházel z jejich generace: generace, která se nadchla velkými utopiemi, která vzdorovala diktatuře a poté ji bez ovací pohltila všednost. Otcově první knize *Divoké vidiny* se dostalo bouřlivého přijetí. [...] Vítor Ramos Forte nic dalšího nevydal. Stal se politickým komentátorem, a podle toho,

---

<sup>292</sup> „[A casota] encostada a uma parede tão alta que se diria um pano de muralha. Em seu redor, alinhavam-se as alfaias com os quais o resistente amanhava o precário jardim. Mas lá dentro, aprisionado, existia um mundo intenso, amontoado, exposto por camadas como numa fractura geológica. Tudo o que não existia na casa cor de marfim encontrava-se naquela casota.“, JL, s. 159-160

<sup>293</sup> „Lanuit tem uma memória fantástica! Não se esqueceu de nada, como se tivesse dentro da cabeça uma máquina gravadora, e no entanto, não recorda nenhuma coisa que seja útil. Lembrar o que ele lembra é exatamente empatar o futuro da nossa própria vida“, JL, s. 68

co říkal, už dvacet let psal „jakousi rodinnou kroniku, něco současného na způsob Queirósových *Maiú*, co zhodnotí naši zatracenou generaci“.<sup>294</sup>

Interiér Eduardova domku představuje neuvěřitelně bohatý archiv výstřižků z novin, prepisů zpráv ze zasedání parlamentu, politických komentářů, fotografií veřejně činných osob předrevoluční i porevoluční doby. A především jsou zde podrobné zprávy o Lanuitově disidentské činnosti. Eduardo si vytvořil muzeum vlastního zvěčněného hrdinství, svůj pomník. Je to něco, co nezvládne slovy vtěsnat do zamýšlené knihy. Hromady papírů Eduarda dusí a vyvolávají až klaustrofobické stavy. Na stěnách jsou nalepené seznamy nepřátel, které si sestavuje již od doby revoluce. Nutno poznamenat, že zahrnují i členy vlastní rodiny. Seznamy jsou rozděleny do oddílů, které se nazývají např.: „Ti, kterým nemůžeme odpustit“ (Os Que não Podemos Perdoar), nebo „Skuteční zrádci“ (Os Verdadeiramente Traidores).<sup>295</sup> Právě tyto seznamy o svém tvůrci mnohé vypovídají. Představují muže plně ukotveného v minulosti, který se nedokázal přizpůsobit rytmu změn a novému společenskému vývoji. Bojí se, že budou zapomenuty hrdinské skutky z doby jeho disidentského působení. Podobný motiv se seznamy připevněnými na stěnách použila v podobném kontextu Lídia Jorgeová též v románu *Nezapomenutelní* (Os Memoráveis) z roku 2014.<sup>296</sup>

Manželé Lanuitovi mají naprosto protichůdný přístup k minulosti a přítomnosti. Julieta žije přítomností, které se plně přizpůsobila, včetně touhy po konzumu a správné „image“. S nádechem hořké ironie tak působí scény, kdy si Julieta zkouší drahé oblečení v obchodních domech a přitom ví, že si je nikdy nebude moci dovolit. Měla by vedle sebe ráda upraveného manžela, který by chodil do práce, což je v její mysli pevně spojeno s představou, že „svět je v pořádku“.

---

<sup>294</sup> Pedrosa. Inês. „Dnes v noci se mnou zůstaň“ In *Plav – měsíčník pro světovou literaturu*. Přel. Karolina Válová, č. 10/2009, s. 44

<sup>295</sup> JL, s. 131

<sup>296</sup> V románu *Nezapomenutelní* představila Lídia Jorgeová vypravěčku, která společně s dvěma přáteli dělá rozhovory s osobami přímo se účastnicími Karafiátové revoluce. Rozhovory mají být podkladem pro dokument, jenž má pomoci odhalit neutěšenou přítomnost. Ta je opět srovnávána se slavnou minulostí, či spíše mýtem o ní. Téma paměti a zapominání patří v rozsáhlém spisovatelčině díle mezi ta ústřední.



Lanuit, podobně jako Leonardo, netráví hlavní část svého dne v místě skutečného bydliště, v Domě papoušků. Oba mají tendenci z domu unikat. Oba částečně proto, že prostory vymezené k pobytu – jejich pokoje, jsou více či méně ovládány ženami. Paulinou rázně a explicitně, Julietou jemně a skrytě. Lanuit si zahradní domek sám upravil na pracovnu. Z domku nejprve vyhodil zahradnické náčiní určené pro fyzickou práci, kterou považuje za zbytečnou. Náčiní nahradil myšlenkami, tedy prací duševní zhmotněnou ve stohy papírů. Má nad místem plnou kontrolu a nikdo jej v něm neruší. Tvoří zde téměř potmě, případně za svitu světla umělého, což opět evokuje jeho přezdívkou. Nežije zde v realitě, ale v minulosti.

Zahradní domek lze srovnat s „věží filozofů“, kterou popisuje Daniela Hodrová ve své *Poetice míst*. Ona věž, byť v původním významu vztažená k básníkům a filozofům první poloviny 20. století, slouží jako azyl světem znavených duší a stává se místem reflexe o životě a smrti. Filozof či básník si tuto věž přímo staví, přičemž ji vnímá jako „stavbu“ vlastní bytosti a své duše.<sup>297</sup> Pracovna se pro Eduarda stává nejen odrazem duše, ale především díky seznamům a dokumentům též určitým „zhmotněním paměti“.<sup>298</sup> Na jedné ze stěn visí fotografie Mao Ce-tunga v nadživotní velikosti, doslova „velikého jako Adamastor“.<sup>299</sup> Lúdia Jorgeová tímto příměrem srovnává skutečného čínského komunistického revolucionáře a státníka s bájným kolosem, fiktivní postavou z eposu *Lusovci* (*Os Lusíadas*, 1572), z jednoho z nejvýznamnějších děl portugalské literatury. Terezinha Zilliová upozorňuje, že oba „obři“ se snažili zastavit tok dějin a zakonzervovat kulturu, ke které náleželi. Adamastor se snažil zabránit mořeplavcům proniknout do Indického oceánu a dostat se tak do Orientu. Mao naopak zakazoval styk se Západem ve snaze ochránit Čínu před cizími vlivy, které by mohly kontaminovat společnost. Oba představují utopickou myšlenku, že lze zabránit změnám, pokroku a prolínání kulturních vlivů.<sup>300</sup> Podobně Eduardo odmítá porevoluční a tržně orientovanou „novou dobu“, nové myšlenky a životní postoje.

---

<sup>297</sup> Srov. Hodrová. *Poetika míst*, s. 212

<sup>298</sup> Zde je nutné připomenout určitou podobnost s Vypravěččiným psacím strojem a mapou na zdi zaznamenávající osudy obyvatel Domu papoušků.

<sup>299</sup> „do tamanho dum Adamastor“, JL, s. 160

<sup>300</sup> Srov., Zilli, s. 59

Eduarda Lanuita nakonec zaměstnají spekulanti s pozemky jako „najatého žháře“ (incendiário pago) a jeho úkolem je zapálit obchodní dům Armazém Grande v centrální čtvrti Baixa. Akce mu však nevyjde. Eduardo se nakonec dokáže postavit nekonečným výčitkám vůči společnosti i své neodbytné paměti. Po osobním selhání při hledání zaměstnání rezignuje na svou disidentskou minulost, boj se společností, spisovatelské ambice i uzavřený život intelektuála. Zničí celý interiér zahradního domku a definitivně pohrbí vše, co se týkalo jeho bývalé osobnosti včetně přezdívky. Prázdný domek zamkne a z Domu papoušků se s celou rodinou za pár dní odstěhuje.

## 6.4. Území arara

V románu *Zahrada bez hranic* je věnována zvýšená pozornost jednotlivým pokojům, a to zejména Vypravěččinu a Leonardovu, resp. Static Manovu, který nepřímo souvisí s pokojem Falçãovým. Všechny se nacházejí v prvním patře, tedy v území arara, území chaosu a relativní svobody. Tvůrčí i osobní. Ovšem i zde se pobyt řídí neobvyklými pravidly svých uživatelů. Při analýze pokojů využijeme termínu „scénérie“, definovaného Januszem Sławińským, který připomíná, že místa jsou kromě jiného též spojena s určitými atributy postav.<sup>301</sup> Vliv pokojů totiž v mnohém přesahuje jejich geografické vymezení a především původní určení pokoje: obývání. Leonardova bedna, Vypravěččin stroj a mapa a Falçãova kamera ovlivňují nejen životy majitelů, ale též osudy dalších lidí v domě a na různých místech Lisabonu. Ostatně Daniela Hodrová definuje „literární“ pokoj a jeho součásti takto:

Pokoj je jedním ze základních míst lidské existence. [...] Stejně jako město, má pokoj svou vlastní auru, jež představuje jakousi duchovní „informaci“ tvořenou z pocitů, myšlenek, osudů jeho obyvatel. Věci, které nás v pokoji obklopují, se vtiskují do naší aury a právě tak my vstupujeme do věcí, zanecháváme na nich svůj „pel“ – vzájemně se s věcmi

---

<sup>301</sup> Srov. Sławiński, s. 127

„opylujeme“. Mezi námi a věcmi se navazuje jemné předívo vztahů a spojením míst, věcí a lidí vznikají neobyčejně složité, racionálně sotva poznatelné a popsitelné informační systémy.<sup>302</sup>

Leonardo žije asketickým životem a veškerý pobyt v Domě papoušků je podřízen jeho tréninku v dobrovolné nehybnosti. Nejprve se snaží překonat rekord svého manhattanského idolu. Po dosažení vysněného času se snaží vytvořit rekord vlastní. I ten neustále překonává. Pomáhá si k němu speciální dietou a praktikováním orientálních cviků. Nehromadí věci a pohrdá materiálním světem. A také světem vášní. Proto od určité doby nesdílí lůžko s přítelkyní Paulinou a není schopen ani krátkodobé známosti nebo flirtu se svou obdivovatelkou Susanou Marinou. Postupně své tělo „umrtvuje“, nehybnost zasahuje i srdce a to mu ve chvíli dosažení maximálního několikadenního rekordu skutečně přestane bít. Leonardo se více než věčnosti nebo jakési blažené nirvāně přibližuje spíše „nicotě“, o níž často hovoří.

vracoval se tam, jen aby tam byl, aby se setkal se svým Já rozptýleným po celém vesmíru. Chtěl předvést, jak člověk ovládá pohyb a čas, nic víc, pokud to vůbec bylo něco. Tahle záležitost, tento nápad, na který byl hrdý a pro který neměl jiný výraz než NIC...<sup>303</sup>

Až do velké hádky, během níž se Paulina od Leonarda odstěhuje a začne chodit s Falçãem, je Leonardův pokoj obrazem jejich vztahu. Je v něm minimum Leonardových věcí, mnoho prostoru zabírá bedna, na níž postává během svého pouličního vystoupení. Ta ostatně překáží i ve vztahu, který se kvůli tréninku a častým performancím nemůže rozvíjet přirozeným způsobem. Leonardo kromě minimálního množství nábytku vlastní ještě bílou plachtu, do které se halí, sadu barev a knihu pojednávající o józe a meditaci. Pokoj však jinak není prázdný, ale do oné hádky plný Paulininych předmětů, kusů oblečení a ryze ženských atributů, jakými jsou například

---

<sup>302</sup> Hodrová. *Poetika míst*, s. 217–218

<sup>303</sup> „Pois voltava a estar ali apenas para estar, para se encontrar com seu Eu espalhável pelo Universo. O que ele queria era mostrar como uma pessoa domina o movimento e o tempo, mais nada, se isso era alguma coisa. Essa coisa, essa ideia para a qual ele não tinha outra palavra senão Nada, era a sua honra...“ JL, s. 327

líčidla. Paulina se kromě statutu přítelkyně staví též do role Leonardovy trenérky a manažerky, osoby dle vlastních představ odpovědné za trénink a zejména výkon. Paulina pokoj plně využívá a ovládá, ve svém pokoji přes chodbu se nezdržuje a vlastně v něm nemá žádné osobní předměty. Svůj život tak vědomě a s určitým mesianistickým zalíbením plně podřizuje Leonardovu plánu. Po klidu a vrcholné koncentraci toužícího sportovce-umělce však svou horlivostí ruší a nakonec až obtěžuje.

Podobně jako je tomu v příbytech Vypravěčky a Eduarda, i zdi Leonardova hájemství pokrývají zvláštní nápisy. Paulina na nich vede zvláštní „účetnictví“ hodin, po které Static Man vydržel nehybně stát. Eviduje tam jeho tréninky a píše motivační hesla, která by mu podle ní měla pomoci posilovat vůli a zvyšovat koncentraci. Je to jeden ze způsobů, jak Paulina umocňuje svůj vliv nad osobou Static Mana.

V pokoji živé sochy také psala Paulina po zdech. [...] Nad postelí byla hlavní zásada vyvedená okrouhlými písmeny, která vypadala jako opsaná z véd – *Rákos ví, že nehybnost je nejvyšší forma pohybu*. Avšak opsaná zřejmě nebyla. Byla pod ní podepsaná ta holka. [...] Západní stěnu pokrývala rovnice, jejíž číslice udávaly zvyšující se řadu hodin, a vévodilo jí nesmlouvavě znějící záhlaví – *Tento rozvrh je „Static Man“ povinen dodržovat!*<sup>304</sup>

V románu *Zahrada bez hranic* jsou hlavními stylistickými figurami gradace a opakování. Gradace je prezentována především zvyšujícím se počtem hodin, které Leonardo vydrží nehybně stát. Neustále je zdůrazňováno plynutí času,<sup>305</sup> stejně jako informace o tom, jaký je zrovna měsíc.<sup>306</sup> Děj románu, který trvá přes léto a končí

---

<sup>304</sup> „No quarto do estátua, Paulina também escrevia pelas paredes. [...] Por cima da cama, havia uma máxima em letras redondas, que parecia copiada dum livro veda – *O Junco Sabe Que a Imobilidade É a Suprema Forma do Movimento*. É contudo, não devia ser copiada, não. Quem assinava era a rapariga. [...] A parede poente estava coberta por uma equação onde se liam números progressivos de horas, encimada pela epígrafe de construção imperativa – *Este É o Calendário a Que o «Static Man» Tem de Obedecer!*“, JL, s. 10-11

<sup>305</sup> Hned druhá věta románu zní: „Durante o Verão de 88, eu era um dos hóspedes da Casa da Arara...“ „V roce 88 jsem přes léto byla jedním z nájemníků Domu papoušků“, JL, s. 5 nebo „Não é sábado, é quinta-feira, vinte cinco de Agosto, Sr. Eduardo!“ „Ne, je sobota, čtvrtek dvacátého pátého srpna, pane Eduardo“, JL, s. 384

<sup>306</sup> Srov. „Numa daqueles tardes de princípio de Maio“ „V jednom odpoledni na začátku května“, JL, s. 22 nebo

začátkem podzimu,<sup>307</sup> zaznamenává Vypravěčka kromě obvyklých časových údajů též pomocí tzv. jornadas. Portugalské slovo „jornada” znamená pracovní směnu, sportovní kolo soutěže, nebo den, kdy se něco významného koná. Záleží na úhlu pohledu, zda zrovna považujeme Leonarda za umělce, vydělávajícího si do klobouku, nebo za sportovce a jeho exhibici za sportovní výkon. Leonardo umírá třicátý čtvrtý den svého vystupování.

Leonardo, ve své nehybnosti podobný spíše mrtvému než živému a spíše nějaké věci než osobě, se snaží z lineárního času vymanit. Aby mu stání na místě nepřipadalo tak dlouhé, musí se zbavit vnímání času, a tak se postupně přibližuje bezčasí. „Leonardo musel zůstat na bedně nehybný, nebo jednoduše ztratit ponětí o čase...”<sup>308</sup> Dává svůj život všanc podivné touze po nesmrtelnosti tím, že odmítne lidskou přirozenost v podobě pohybu. Sám sebe zakleje: „jsi barva, sluneční svit, zvuk *poing* v nočním stínu, nejsi nic, nemusíš se pokořovat, chrání tě ne-nic, jímž už dlouhou dobu jsi a navždy budeš“.<sup>309</sup> Jeho smrt je pak vlastně pouhým přechodem do věčnosti.

Na podobném principu opakování jsou zobrazeny i mnohé jiné události románu. Například když nájemníci hledají Osvalda v domě a ještě netuší o jeho smrti, snaží se určit, kdo jej viděl naposledy. César tvrdí: „minulou noc jsem viděl v pokoji světlo a Osvaldo seděl na posteli a četl si časopis.“<sup>310</sup> Po chvíli však: „Ne, odpověděl César, teď si zrovna nevzpomínám, jestli to bylo včera v noci, nebo před pár dny.“<sup>311</sup>

---

„Era uma luminosa noite de Maio“

„Byla zářivá květnová noc“, JL, s. 28

<sup>307</sup> Jejím prostřednictvím známe časové vymezení románu, protože uvede, že se do Domu papoušků nastěhovala počátkem léta roku 1988.

<sup>308</sup> „Leonardo, porém, deveria ficar inerte em cima da caixa, ou perder simplesmente a memória do tempo...“, JL, s. 23

<sup>309</sup> „Tu és uma cor, um litro solar, um som *poing* dentro da sombra da noite, não és nada, não tens que te amachucar, estás protegido pelo não nada que tu és há muito tempo, e sempre serás“, JL, s. 219

<sup>310</sup> „Tinha visto luz no quarto, na noite anterior, e Osvaldo estava a ler o jornal, sentado na cama“, JL, s. 101

<sup>311</sup> „Não, respondeu César, agora não me lembro se foi ontem à noite, ou se foi há dias atrás“, JL, s. 101

Román začíná a končí větou „Jinými slovy“. Všechno by tedy šlo vyprávět i jinak, aniž by se změnil význam nebo vyprávěné údaje. Žádné vyprávění totiž nemůže být stejné, řečené totožnými slovy, „postmoderna nás stále vrací k znovu promyšlené, zrevidované a pozměněné minulosti“.<sup>312</sup> jako by zde Vypravěčka zaváděla městskou obdobu lidové orální tradice.<sup>313</sup> Mapou životních příběhů vytváří vlastně obdobu archivu nebo kroniky, jejíž kusé poznámky je možné vyprávěním dále rozšiřovat. Stará se o to, aby obyvatelé domu nebyli zapomenuti, zaznamenává jejich vlastní kolektivní paměť.

Lídia Jorgeová v jednom svém eseji uvedla: „napsala jsem *Zahradu bez hranic*, knihu o jednom člověku, který stál na náměstí, a překonával se ve své nehybnosti až k smrti.“<sup>314</sup> V románu je kromě jiných druhů umění reflektován především tvořivý proces psaní, což je v autorčiných dílech časté. Vliv na to může mít i skutečnost, že v čase diktatury byla často jedinou cestou k seberealizaci cesta přes literaturu. Euforii z psaní popisuje Vypravěčka takto: „a nad dutinou tohoto dřevěného hnízda se ozvěnou zdvojené údery klapky remingtonky přeměňovaly na slova, která jsem psala v mocném a vítězném hlomozu.“<sup>315</sup>

Vypravěčka a Falcão obětují ve jménu umění část vlastního života, aby mohli psát a točit o životech jiných. Vypravěčka, jako každý spisovatel, poskytuje postavám, které stvoří, čas vyměřený pro vlastní existenci. Svým způsobem si tak autor hraje na Boha, protože postavám vymýšlí osud a může je nechat zemřít. Na Vypravěččině mapě, na které měl být zachycen „skutečný život“ postav, se ukazuje, jak je umělecká pravda vzhledem k realitě posunutá. Moment zachycení a zapsání skutečnosti je však momentem, kdy vzniká paměť, a je výsadním právem umělce-spisovatele, být mu přítomen. Lídia Jorgeová se snaží ve svých románech zapsat, co se děje s portugalskou pamětí.

---

<sup>312</sup> „O pós-moderno faz-nos voltar a um passado repensado, revisado, transformado“, Zilli, s. 30

<sup>313</sup> Srov. Lepecki, s. 115-116

<sup>314</sup> „escrevi *O Jardim sem Limites*, um livro sobre a história dum homem parado numa praça, resistindo e superando-se na sua imobilidade até à morte“, Jorge, Lídia. „O Romance e O Tempo Que Passa ou A Convenção do Mundo Imaginado“. In *In Other Words/Por Outras Palavras*. Op. cit., s. 165

<sup>315</sup> „e sobre o vão desse ninho de madeira, as teclas da Remington, repercutindo-se em duplo, transformavam as palavras que escrevia num ruído poderoso e triunfal“, JL, s. 5

## 6.5. Území Static Mana

Umění v knize vystupuje jako jediná přetrvávající hodnota, jako jediný stabilní bod v chaotickém světě. Celý román Lídie Jorgeové je částečně ovlivněn myšlenkami postmodernismu, které se projevují především v rozporu mezi tím, jak vnímáme skutečnost a jak jsme ji schopni interpretovat nebo dále ztvárnit. Jisté je pouze to, že interpretované informace nejsou nikdy zcela totožné s těmi původními. Umělecká pravda se rozchází s realistickým obrazem skutečnosti. Ač se o to Falcão i Vypravěčka snaží, není možné natočit nebo zakreslit celou realitu. Její umělá podoba je vždy pokrivená a nasvícená pouze z jednoho úhlu. Stejně tak není slučitelná absolutní strnulost člověka a zachování jeho životních funkcí.

Často se stává, že jeden umělecký počín inspiruje druhý, ačkoli se dá stěží odhadnout, nakolik je tvorba obyvatel Domu papoušků uměním a nakolik pouhou reakcí na okolní svět. Leonardo si ke své exhibici použije písničky z opery *Einstein on the Beach*.<sup>316</sup> Aby uctil mrtvého Osvalda, připevní si nad své pouliční stanoviště ceduli s větou: „*Přeji si, aby se ke mně ptáci chovali jako k soše*,“<sup>317</sup> protože si myslí, že by se Osvaldovi líbila. Nedokáže definovat, co pro něj kamarád znamenal, tak to vyjádří sloganem. Ten může odrážet obraz pomíjivosti, známý z jogínského a buddhistického učení, kterým se „živá socha“ při tréninku inspiruje. Nebo jen znovu vyjadřuje Leonardovu touhu po věčnosti, v níž si je Leonardo-socha svým vlastním památníkem.

Na Static Mana se postupně nabalují další „umělci“, které svým výstupem zaujal nebo vyprovokoval: houslista António Stradivarius, básník Ricardo Asse a zoufalá, okolím přehlížená dívka Susana Marina.

Dva měsíce se na performeru chodí dívat starý poeta Ricardo Asse, který celý život píše básně pouze o smrti. Složí Leonardovi poklonu a nabídne mu bratrství, protože

---

<sup>316</sup> Tato přes čtyři hodiny trvající opera je od skutečně žijícího minimalistického umělce Philipa Glasse, který dílo zkomponoval v roce 1984.

<sup>317</sup> „*Desejo Que as Aves Façam sobre Mim o Que Costumam Fazer as Estátuas*“, JL, s. 106  
To se Leonardovi skutečně vyplní, protože si mu jeden holub sedne na hlavu, jako skutečně soše.

svým vystoupením údajně mluví o smrti lépe než kdokoli jiný. Sporné je, zda Leonardo svým umrtvováním ve jménu estetiky spíš nevyjadřuje smrt umění.

Nesmíme zapomenout na rozdíl mezi Leonardem-postavou a Static Manem-výtvozem. Ten, koho Paulina formuje dle svých představ, je spíše Leonardovo alter ego Static Man. Na počátku experimentu byla z množství Leonardových přezdívek zmatená i Vypravěčka: „poprvé jsem slyšela zmínit jméno Static Man, v souvislosti s *performerem*. V té době bylo ještě střídáno se Static Boy, ale až mnohem později jsem pochopila, že se jedná o jistého Leonarda.“<sup>318</sup> Od té doby, co se Leonardo rozhodne pokořit světový rekord v dobrovolné nehybnosti a trénuje, bývá nazýván i „atleta“ (atlet), což je paradoxní, protože strnulost má se sportem málo společného. Při svém výkonu svaly nezapojuje, ale naopak umrtvuje. Zdolání rekordu nepřináší Leonardovi pocit uspokojení, pochopí, že to byl spíše projekt Paulinin. Málem kvůli tomu zapomněl na svůj manhattanský sen, při němž bych chtěl vystupovat se slavným performerem a s Paolem Buggianim a účastnit se jeho „show“ nazvané „Unsuccessful Attack“ (Nepovedený útok). Při vrcholné performance Buggiani „vyleze na newyorská Dvojčata, kde se houpe zavěšen na lanech a v té výšce chrlí oheň“.<sup>319</sup> Podobně zvláštní je i Leonardovo performerství. Performance je druh umělecké provokace, která diváky nutí zkoumat vlastní citové reakce a prožitky. Otázkou je, nakolik je uměleckou provokací to, že někde někdo nehybně stojí. Tato banální činnost je svým významem velmi podobná příplutí lodí Linked Ocean Forces. Bojové lodě účastníci se mezinárodního mírového vojenského cvičení tehdy zakotvily v Lisabonu a samotný pohled na ně znamenal pro místní určité pozitivně vnímané narušení klidu nebo vychýlení z rovnováhy. Stejně tak statický Leonardo nutí kolemjdoucí a náhodné pozorovatele k zamyšlení, sebereflexi, změně vlastního života, důležitému kroku nebo k vyjádření názoru.

---

<sup>318</sup> „ouvi pela primeira vez mencionar o nome do Static Man como *performer*. Nessa altura, ainda alternavam com Static Boy, mas só mais tarde percebi que se referiam a um tal Leonardo“, JL, s. 7 (kurzíva je součástí citovaného textu)

<sup>319</sup> “sobe às Torres Twin, e fica balouçando entre cordas, lá bem no alto, e sopra fogo“, JL, s. 23  
Při čtení po roce 2001 vyvstane zvláštní, ale pochopitelně literárně neinterpretovatelné, spojení s teroristickým útokem 11. září 2001 právě na dvě budovy World Trade Center připomínající věže.



Leonardova vůle být nehybný inspiruje obézní dívku Susanu Marinu, přezdívanou „cachalote“ (vorvaň) k dlouho odkládanému plánu drastického hubnutí. Leonardova „žákyně a následovnice“ navštíví ilegální ordinaci doktora Giustiho a v pilulce zvané pokrm divy „refeição da diva“ sní zárodek tasemnice. Dívčin život je spjatý s hudbou, zejména s písněmi Marii de Medeirosové<sup>320</sup> a Marii Callasové, přezdívané „la Divina“. Prostřednictvím árií z La Traviaty zpívaných jejím idolem, kterému by se zoufale chtěla podobat, volá o pomoc a později děkuje Leonardovi.

Pokoj Susany Mariny se nenachází v Domě papoušků, ale v Karmelitské ulici „Rua do Carmo“. Jedná se o stejnou ulici s obchodem, který má zapálit Eduardo poté, co je najat za žháře. Zde je zajímavé poznamenat, že se jedná o skutečnou lisabonskou ulici ve čtvrti Chiado. V reálné Karmelitské ulici opravdu 25. srpna 1988 vyhořel obchodní dům. Lúcia Jorgeová v románu míchá smyšlené a skutečné události, podobně jako existující a neexistující místa. Podle Zdeňka Hrbaty se tak jedná o tzv. hybridní prostory, „složené jak z ověřitelných místních lokalit, tak z lokalit imaginárních, v nichž se v románové geografii odráží napětí mezi mimetickými a sémiotickými funkcemi vyprávění, tedy mezi referenčním prostorem a soudržností interních významů textu...“<sup>321</sup>

Dívčin pokoj je prostor plně pod Leonardovým vlivem. Susana Marina má zdi polepené plakáty Marie Callasové. Na jediné volné zdi visí velké zrcadlo s červeně nakreslenou, extrémně štíhlou siluetou portugalské zpěvačky Marie de Medeirosové. Pod zrcadlem se nachází dívčin atribut, osobní váha.

Susana Marina doma skladuje staré oblečení po své matce, která ji opustila, a spoustu dalších zbytečností. Střeží svou minulost, která ji dusí a znemožňuje pohyb. Prostřednictvím tasemnice postupně ztrácí na váze a paralelně se tím odlehčuje se i jejímu pokoji, protože se tak zbavuje nejen nepotřebných věcí, ale i minulé neuspokojivé identity. Susana Marina rychle odhodí své staré já, které stejně považovala za přechodné. Se ztrátou kilogramů se psychicky ztotožňuje s hlasem Callasové a podobou Medeirosové, protože postupně s obrysem nakresleným na zrcadle téměř splývá.

---

<sup>320</sup> Mezinárodně slavná a rovněž výrazně štíhlá portugalská zpěvačka a herečka. Po lékařském zákroku jí byla z těla vyjmuta tasemnice. V tomto případě však nebyl parazit v těle na základě zpěvaččina rozhodnutí.

<sup>321</sup> Srov. Hrbata, s. 317-318

Tasemnice je podle Terezinhy Zilliové metaforický proces oplodnění, který dává vzniknout nové osobě Susaně-tasemnici-Callasové.<sup>322</sup> Po spolknutí tablety se dívka cítí jako by spolkla desku, protože se z ní od té doby line nikým jiným neslyšená hudba.

Její pojetí identity jako uměleckého projektu, se podobá, stejně jako u Static Mana, snažení dekadentních dandyů a má zhoubné účinky. U jmen Static Man a Susana Marina nápadně ční písmena SM, která mohou odkazovat k sadomasochismu. Oba jsou v jistých chvílích okolím ponižováni a vlastní utrpení jim přináší okamžiky štěstí. Milostný život obou je redukován na experimenty s vlastním tělem. Susana Marina se rozhodne své tajemství uchránit a v jediném případě, kdy by se ráda svěřila „svému učiteli“, umírá, protože ji Leonardo odmítá vyslechnout.

Dalším pokojem, který určitým způsobem podléhá Leonardovu vlivu je Falcãoova místnost. Tito dva mladíci jsou přátelé a zároveň protivníci. Soupeří o Paulinu a především o hlavní slovo v partě.

Falcão dělá čest svému jestřábímu jménu a chová se jako noční dravec. Je přezdíván Orson Welles, nemá jiné ambice než natočit co nejrealističtější reportáž oproštěnou od fantazie a emocí. Ta by byla jeho nejlepší kořistí.

Navzdory tomu, co si ostatní mysleli, se nechtěl stát režisérem jako Orson Welles, ale chtěl být pro kinematografii tím, kým byl Orson Welles ve své době. Jeho cílem tedy bylo stát se revolucionářem. A protože věřil pouze ve filmování naživo, v novou bezprostřední kinematografii schopnou zachytit umění v celé drsné životní realitě, chtěl se především a na prvním místě stát skutečným reportérem.<sup>323</sup>

V umění i v životě je Falcão svou impulzivností, touhou po změně a neschopností něco dokončit protikladem k Leonardově statičnosti. Témata pro reportáže si sám nevybírá, očekává, že si ho najdou sama, když se v noci toulá Lisabonem „všechny

---

<sup>322</sup> Zilli, s. 84-87

<sup>323</sup> „Ao contrário do que se pensava, ele não queria transformar-se num cineasta como Orson Welles, ele queria ser para o cinema o que Orson Welles fora no seu tempo. Isto é ambicionava ser um revolucionário. E porque só acreditava no filme ao vivo, um novo cinema directo capaz de colher a arte da brutalidade real da vida, queria antes de mais e em primeiro lugar, transformar-se num verdadeiro repórter“, JL, s. 61

vidící, ale sám neviděn, skrytý v davu, ale k davu nenáležící“.<sup>324</sup> Jeho odosobněný přístup k filmování vede do slepé uličky, protože tím, jak se snaží bořit mýty o umělecké tvorbě, v ní sám zaniká a jeho nápad vyšumí do ztracena.

## 6.6. Území provinčnosti

Veškerý děj knihy se odehrává v hlavním městě Lisabonu, které autorka často klade do protikladu k „mytické“ jižní oblasti Portugalska, Algarve.<sup>325</sup> V románu *Zahrada bez hranic*, je Lisabon líčen jako ožívající rádobý kosmopolitní město, které má všechny předpoklady postavit se naroveň ostatním metropolím, ale stále své možnosti nevyužívá a neumí se vymanit ze své provinčnosti. Zde je opět na místě srovnání s Queirosovými *Maii*, protože mladá generace si tento handicap města, ale i celé vlasti moc dobře uvědomuje, ale nijak se aktivně nezapojuje do zlepšení situace. Vše končí pouhým konstatováním nebo ironickým komentářem. Snem většiny z nich je poté život někde úplně jinde.

Leonardo má na své bedně, která mu slouží jako jeviště, podstavec i v přeneseném smyslu jako obydlí-ulita nalepené různé nápisy, hesla, která střídá a obměňuje, například: „Pro nic a pro nikoho“ (Por nada e por ninguém) nebo „Nikdo nic neznamena, což znamená všechno“ (Todos somos o nada que é tudo). Hesla se na první pohled týkají Static Manovy filozofie blížící se zenovému učení, ale mohou mít i další výklad. Reprezentují Leonardův vztah k Lisabonu a vlastně celému Portugalsku, jehož minulost, současná situace i budoucí směřování jsou mu lhostejné. Hlavním Leonardovým projektem je on sám, stará se pouze o svůj nehybný „atletický“ výkon a o tělesný vzhled. Nedělá nic pro zlepšení národní situace, nezapojuje se do politiky, běžné sociální vztahy jej obtěžují. Můžeme zde v rámci postmoderního „boření velkých mýtů“<sup>326</sup> vidět určitou

---

<sup>324</sup> Bauman. Op. cit., s. 41

<sup>325</sup> Lúcia Jorgeová Algarve ztvárnila nejprve v raných románech psaných ve stylu magického realismu jako *Svačinové nábřeží* (*Os cais das merendas*), poté řešila problematiku přistěhovalectví v knize *Vítr hvízdající v jeřábech a naposledy ve feministicky laděném Údolí vášně*.

<sup>326</sup> „Boření velkých mýtů historie“ je termín používaný zejména dvěma nejvýraznějšími teoretiky postmodernismu přelomu osmdesátých a devadesátých let Lindou Hutcheonovou a Fredericem Jamesem.

paralelu se slavnou historií portugalských expanzí mimo své území. Doba zámořských plaveb se rovněž může jevit jako projekt soustředěný pouze na sebe. Mořeplavci srdnatě objevují svět, podrobují si nová území, ale vše vypadá jen jako divoké dobrodružství bez nějaké dlouhodobější vize jak s koloniemi naložit. Podobně tak Static Man vynakládá enormní úsilí na potlačení pohybu, základní lidské přirozenosti. Chybí mu však jakási perspektiva. Chce vydržet nehybný co nejdéle, bez označení konkrétního cíle a důvodu.<sup>327</sup>

Když jej na ulici vidí Eduardo, je činností natolik rozezlen, že žádá manželku, aby jej vyhodila z Domu papoušků.

To stvoření, kterému náhodou jeho žena pronajímala přístřeší, si dělalo legraci nejen ze sebe, ale i ze všech, kteří museli stát nehybně jako Sochy v policejních celách, aby si zachránili životy, obhájili myšlenky a vysoko na stožáry vyvěsili pomyslné posvátné prapory. Strávili hodiny a hodiny utrpení, ve stoje, daleko od zdí, s rozpaženými rukama jako Kristus na kříži, mučení pro ušlechtilé cíle ve jménu lidství. A tohle je naprostý opak. Tenhle šašek se tady snaží zbytečně, pro nic, což, jak má napsáno na plakátě, je jeho nejvyšší meta.<sup>328</sup>

Sám s ním odmítá navázat kontakt. Vyhne se tak i případnému slovnímu útoku na ulici. To je další z příkladů, jak spolu jednotlivé generace nekomunikují a pohybují se v určitých paralelních světech. Máme zde v němém konfliktu zástupce dvou generací, z nichž jedna si pamatuje vše a druhá nic, jedna bojující za obecné blaho, druhá zahleděná do sebe. Julieta se však v jednom z mála rozhovorů snaží Leonardovi

---

Lídia Jorge částečně využívá jejich teorii, ovšem bez bližších odkazů. V díle jí jde částečně o určitou „demytizaci“. Takto například strhla masku hrdiny koloniálních válek z tváře portugalského vojáka v románu *Pobřeží šepotů*.

<sup>327</sup> Srov. Minuzzi, s. 61-62

<sup>328</sup> „Aquele pessoa a quem por acaso sua mulher dava guarida encontrava-se a fazer troça de si e de todos aqueles que uns anos atrás tinham feito Estátua nas enxovias da polícia por protegerem vidas, defenderem ideias, arvorarem no alto as sagradas bandeiras da utopia. Eles tinham ficado horas e horas sofrendo, em pé, afastados das paredes e de braços estendidos como cristos, agonizando pelos objectos altos da humanidade. Agora era o oposto. Ali estava aquele palhaço treinando-se para nada, absolutamente nada, que no dizer do seu cartaz era o seu tudo...“, JL, s. 244

vysvětlit, že jsou si s Eduardem ve své nehybnosti vlastně podobní. U obou obdivuje jejich sílu vnitřního přesvědčení, nezlomnou vůli a ochotu téměř položit život za svou pravdu.<sup>329</sup>

Zvláštní roli v románu *Zahrada bez hranic* má narativní jazyk, protože Vypravěčka přejímá způsob mluvy mladých, která „jim je vlastní a která je výrazem jejich životního stylu.“<sup>330</sup> Kniha je plná anglicismů, které Lídia Jorgeová v textu vyznačuje kurzívou, včetně vulgárního „shit“, které Paulina s rozkoší a při každé příležitosti vyslovuje. Anglická slova a termíny všem připadají příhodnější, vše lépe vyjadřují, jsou kratší a znějí „mezinárodně“.

Obraz o sobě není tvořen jen jménem, ale i skutky, ve kterých se může odrazit potřeba prokazatelně někým být, nebo někým nebýt, potažmo být někým jiným. Naproti tomu přezdívka je jméno náhradní, užívané zpravidla jen mezi určitou skupinou osob. Může sloužit jako důvěrné či hanlivé oslovení, může vést k zakrytí identity, nebo její změny. Mladí umělci z románu mají přezdívky podle amerických herců nebo režisérů. Jsou to jednak jejich vzory a jednak osoby mediálně známější než jejich portugalské umělečtí kolegové. Zdá se jim, že všechno cizí je lepší než to portugalské a k dobrému „image“ patří svou „portugalskost“ zastírat.

Portugalsko je pro ně zemí zaostalou a nudnou, zemí kde se nic neděje a člověk se zde nemůže realizovat. Nekriticky obdivují Ameriku, kde „je jiný život“,<sup>331</sup> zkrácené informace o však mají pouze z televize. Paradoxem doby a jedním z typických znaků postmoderní kultury podle Luísy Pinto Minuzzi je, že díky dobře dostupným médiím a rychle rostoucímu globalizačnímu vlivu, mají lidé mentálně blíže ke geograficky vzdáleným kulturám, například té z USA, kterou kopírují názory i životním stylem.<sup>332</sup> Miguel Real připodobňuje tehdejší generaci teenagerů ke korouhvičce, která se otáčí za severoamerickým vánkem. Podle něj „se podřizuje hlavnímu mezinárodnímu proudu,

---

<sup>329</sup> Srov. JL, s. 53

<sup>330</sup> Srov. „a language of their own which portrays their lifestyle“ D’Orey, s. 171

<sup>331</sup> „a vida é outra“, JL, s. 391

<sup>332</sup> Srov. Minuzzi, s. 62

bezhlavě následuje cizí módní trendy, což jí brání vytvořit si své vlastní."<sup>333</sup> Eduardo Lourenço v knize esejů *Labyrint stesku* (O labirinto da saudade, 1982) opakovaně upozorňuje na výrazný portugalský charakteristický rys, hledat řešení výhradně portugalských problémů pomocí rad a schémat přejatých odjinud, často přes půl světa.<sup>334</sup>

Leonardo, Paulina i Falcão by si skutečně přáli žít v New Yorku, který považují za nejskvělejší místo na světě a nejmodernější město. Když například dojde k požáru v Karmelitské ulici nedaleko Domu papoušků, Paulina ironicky okomentuje nepříliš úspěšný hasičský zásah. Nebere však v potaz místní realitu, úzké a klikaté lisabonské uličky:

Na Manhattanu by [požár] nikdy nedosáhl takových rozměrů. Vždy se tam využije jen adekvátních prostředků a ulice jsou projektované tak, aby jimi snadno a nadzvukovou rychlostí projely záchranné vozy. Jenže u nás to vypadá takhle...<sup>335</sup>

Představují si, že v „Big Apple“ jsou všichni spokojení, když už ne přímo šťastní a představu dávají do kontrastu s národní melancholií a „všeobecným portugalským smutkem“ (infelicidade geral portuguesa). Zde se ozývá ironické zhodnocení údajně výlučného portugalského citu, saudade. Falcão si stěžuje, že v tak nudném, a v rutíně zaběhlém městě se, ve jménu jím definované realistické tvůrčí metody, nedá natočit nic pořádného. Při svých toukách, zejména nočních, si všímá, že v Lisabonu existuje „mrtvá doba“ (horas mortas)<sup>336</sup>, kdy na ulicích není možné potkat živou duši. Je to opět něco nepředstavitelného ve srovnání se stále tepající severoamerickou metropolí.

---

<sup>333</sup> „se submete a ventos internacionais dominantes, seguindo modas estrangeiras, incapaz de criar a sua própria Personalidade“  
Real, Miguel. *A vocação histórica de Portugal*. Lisboa : Esfera do Caos, 2013, s. 103

<sup>334</sup> Pro oporu svých tvrzení zavádí termíny, až filozofické kategorie: „odjinud“ (lá-fora) a „zdaleka“ (lá-longe).  
Srov. Lourenço, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa : Publicações Dom Quixote. 1982, s. 75-79

<sup>335</sup> „...em Manhatam, jamais atingiria aquelas proporções. Lá os recursos deveriam ser adequados, e as ruas dimensionadas a uma boa escala permitiriam que os socorros chegassem com velocidade supersónica. 'Aqui, é tudo assim...'“, JL, s. 368

<sup>336</sup> Srov. JL, s. 34

Lisabon je podle něj dokonce tak provinční, že nemá ani pořádného masového vraha. Jeho vyhledání a natočení příběhu o něm se stane Falcãoovou metou.

Mladí sami sebe, jakožto Portugalce, vnímají poměrně problematicky. Když chce Falcão nedokumentárně podvrhnout jeden záběr do své reportáže, řekne pohrdlivě: „uděláme to po portugalsku“, <sup>337</sup> tedy podvodem, ale rychle a hlavně pouze „na efekt“. Paulina vysvětluje Static Manovo snažení dvěma udiveným anglickým turistkám takto: „Toto je nejvyšší forma umění! Je to jeho způsob, jak ukázat své schopnosti v ovládání mysli. Ale Portugalci jsou cvoci.“ <sup>338</sup>

Leonardo usilující o rekord, se najednou stává, jak je běžné při sportovních kláních, prostředkem touhy ke zvýšení národního sebevědomí. Kolemjdoucými je nabádán, aby rekord pokořil nikoli za sebe, ale za Portugalsko.

Už došlo ke scénám s hysterickými ženami, svědky Jehovovými, ekologickými aktivisty, blázny a jim podobnými, se samými lidmi brojícími proti pokroku a rozvoji. Odpůrci proti účasti Portugalska v mezinárodních *rankings*. Lidmi, kteří nechtěli, abychom překonali čínské, indonéské nebo korejské *records*, abychom porazili země, kde jejich atleti jedí jenom hady nebo palmové listy, a jsou proto od přírody katatoniční, což ale není náš případ. Naše živá socha se každou chvíli chystala překonat světový rekord, a to po západním způsobu. <sup>339</sup>

Jeho fanoušci jsou rádi, že konečně nějaký Portugalec zase bude v něčem první. Když se jedna žena dozví, že druhý Leonardův pokus nebude měřen, začne naříkat: „Tak naše země zase nevyhraje! Zase nebude soupeřit s těmi nejlepšími.“ <sup>340</sup>

---

<sup>337</sup> „fizemos uma coisa à portuguesa“, JL, s. 394

<sup>338</sup> „This is a superior form of art! This is his form to express that he is capable to dominate his mind. But Portuguese are crazy“, JL, s. 106

<sup>339</sup> „Em seu [do Static Man] redor já tinha havido confusão com mulheres histéricas, testemunhas de Jeová, ecologistas, loucos e gente de género, tudo pessoas contra o progresso e o desenvolvimento. Gente contra a representação de Portugal nos *rankings* internacionais. Gente que não queria que ultrapassássemos os *records* chineses, indonésios e coreanos, batidos em países onde os atletas só comem serpentes e folhas de palmeira, sendo por isso catatónicos por natureza o que não era o nosso caso. O nosso homem estátua ia bater, ocidentalmente, o record mundial“, JL, s. 255

<sup>340</sup> „De novo o nosso país não vai ganhar! Não vai entrar na corrida dos primeiros“, JL, s. 345

## 6.7. Území Vypravěčky

V pokoji se kromě psacího stroje značky Remington, který téměř nikdy neutichá, nachází „obří postel“ (a cama gigante). Velikost manželské postele kontrastuje s úzkými lůžky ostatních a s Falcãoovou palandou–bidýlkem. Snad proto je tak oblíbená a všichni z prvního patra, dokonce i Julieta, si na ni chodí odpočinout a zároveň si popovídat s obyvatelkou pokoje. Obří postel slouží jako zpovědnice, místo intimních hovorů nebo meditační prostor. „Postel je místem, na němž bytost zažívá nejen existenciální, ale přímo ontologickou nejistotu.“<sup>341</sup> Psací stroj, personifikovaně označovaný svou výrobní značkou Remington, se často stává výlučným společníkem Vypravěčky. Julieta, která byla na začátku zvyklá vést s Vypravěčkou dlouhé rozhovory, se nakonec chodí zpovídat stroji, který téměř futuristicky obdivuje. Mnohokrát připomínaný a zdůrazňovaný zvuk klapků „clap clap“, jako by dal celému vyprávění rytmus a zároveň odměřoval čas.

Vypravěčka knihy literárně experimentuje s postavami, obyvateli Domu papoušků. V počátcích svého pobytu v domě chce napsat příběh o svých spolubydlících, aniž by se s nimi setkala. Je stále zavřená ve svém pokoji a dění v domě sleduje jen podle zvuků a hlasů. „Zkrátka jsem se dozvěděla jejich jména, zaměstnání, zvyky, příchody, odchody a osobní cíle.“<sup>342</sup> O svém plánu říká: „Chtěla jsem zkusit vytvořit puzzle z postav, které budou mít reálný vzor, aniž bych znala jejich tváře. Tehdy jsem na zed' začala črtat zárodek jakési mapy.“<sup>343</sup>

Text se zde přímo fyzicky dostává do kontaktu s prostorem a navíc se prostřednictvím mapy zhmotňuje do formátu 3D. Jelikož Vypravěčka na začátku slyší

---

<sup>341</sup> Hodrová. *Poetika míst.*, s. 232

<sup>342</sup> „Em breve soube de seus nomes, suas ocupações, hábitos, entradas, saídas, projectos pessoais.“, JL, s. 7

<sup>343</sup> „Queria experimentar constituir um *puzzle* de figuras que correspondessem às reais, sem lhes conhecer os rostos. Foi por essa altura que me pus a escrever pela parede o embrião dum mapa“, JL, s. 8



pouze hlasy a zvuky, události pouze usuzuje, snaží se uhodnout, co se stalo. Jakmile dostane další informaci, je nucena původní domněnku částečně nebo úplně změnit:

Na tu rudovlasou ženu, která po snídani poslouchávala rádio a desky, se uklízečka obracela hlasitými výkřiky jako na paní Juju. Odvodila jsem si, že se jmenuje Júlia. Jednou ráno jsem ji slyšela zvedat telefon, který od vchodových dveří zvonil na celou chodbu. Tehdy jsem se dozvěděla, že ta osoba, která mi dovolila používat dva noční stolky překryté deskou místo pracovního stolu, se nejmenuje Júlia. Ona sama se do telefonu představila jako Julieta Lanuitová.<sup>344</sup>

Vypravěčka se však pouhými hypotézami nemusela zabývat dlouho, její experiment byl narušen potopou v domě, způsobenou nedovřeným kohoutkem u vany. Bylo nutné „zbavit se vody a zachránit, co zachránit šlo, a tak se stalo, že jsme se uviděli a představili.“<sup>345</sup>

Jedná se o smyslové propojení zvuku a obrazu, tedy vjemů, které nejprve slyšela a k nimž si nyní přiřadila obraz. Po prozření zjistila, že některé domněnky jsou v částečném rozporu (kamera<sup>346</sup>) nebo ve shodě (obraz Pauliny<sup>347</sup>). Jde o podobný zážitek, který si odnášíme z četby nebo rozhlasové hry,<sup>348</sup> kdy jsme ohledně „obrazu“ odkázáni pouze na vlastní fantazii.

---

<sup>344</sup> „A ela, a mulher ruiva que ouvia rádio e gira-discos, depois do almoço, a arrumadeira tratava em grandes brados por Dona Juju. Deduzi que se chamasse Júlia. Certa manhã, ouvia-a atender o telefone que tilintava pelo corredor, a partir da casa de entrada. Soube então que a pessoa que me permitia usar a tábua e as mesas-de-cabeceira como secretária não se chamava Júlia. Ela mesma se designava ao telefone por Julieta Lanuit“, JL, s. 6-7

<sup>345</sup> „expulsar a água e pôr a salvo o que era de salvar, foi possível vermo-nos e identificarmo-nos“, JL, s. 9

<sup>346</sup> „Falcão, deveria ser fotógrafo e usava a palavra *camera* à inglesa.“ (Falcão musel být fotograf, protože říkal po anglicku *camera*.) JL, s. 7 Na další stránce se dozvíáme víc: „não se tratava duma máquina fotográfica, mas duma câmara de filmar.“ (nejednalo se o fotoaparát, ale o filmovou kameru.) JL, s. 9

<sup>347</sup> “Curioso que se aproximasse tão de perto da figura que eu tinha imaginado, mas agora tornava-se possível vê-la e ouvi-la ao mesmo tempo.“ (Bylo zajímavé, jak moc byla blízká postavě, kterou jsem si představovala, ale nyní bylo možné ji najednou vidět i slyšet.) JL, s. 13

<sup>348</sup> Falcão je přezdíván Orson Welles. Tento americký režisér a herec se proslavil mimo jiné rozhlasovou hrou nazvanou *Válka světů*, kterou v roce 1938 prezentoval prostřednictvím běžných zpravodajských metod. Vyvolal tak falešný poplach o napadení Země mimozemšťany.

Ačkoli se Vypravěčka při likvidaci škod s ostatními nájemníky prvního patra seznámí a spřátelí, nebrání jí to tvořit v průběhu vyprávění na zdi svého pokoje „mapu“<sup>349</sup> osudů. A tak částečně předvídat, co se stane. Na mapě jsou jednotlivé postavy označeny zkratkou a jsou zaznamenány jejich cesty městem i životní peripetie. Po Osvaldově smrti Vypravěčka poznamená: „Ano, je to tak, Osvaldova zkratka zůstala na obrazci na zdi bez pokračování.“<sup>350</sup> Cesty postav a životní cesty postupem času splývají a jsou přirovnány k nervům nebo větvím stromu, tedy částem živých organismů. Předem nakreslené události se však často nevyplní, nebo se vyplní jinak, a zdá se, že se experiment vymkl kontrole a schéma si žije podle sebe. Na mapě se zobrazí i Leonardův překonaný rekord:

Dokázal to, Leonardo vyhrál. Ano, ze schématu to už bylo dávno zřejmé. Jak jsem již řekla, on byl na mapě prvním prvkem. Čas od času se mohl zastavit, někam přeskóčit, vrátit se nazpět, ale nebylo pochyb, že cesta živé sochy zaujímá střed schématu, tak jako u rostlin žilkovitá osa zaujímá střed listu.<sup>351</sup>

Vypravěččino kritérium pro tvorbu mapy je poslouchat, zaznamenat, ale nesoudit, do ničeho se neplést, nic neřešit. „Jak už jsem řekla, jednalo se o nevinnou mapu.“<sup>352</sup> Vypravěčku postupně v pokoji navštíví Julieta, a to několikrát, jednou pak Leonardo a nový nájemník João Lavinha. Nájemníci mají k mapě různé postoje. Julieta si nepřipouští, že by události zachycené na mapě mohly doopravdy korespondovat s realitou, natož že by Vypravěčka mohla mít odpovědnost za nešťastné osudy některých z nich. O Vypravěčce říká: „pouze si dělala poznámky, na zdi rozšiřovala síť značek, ale

---

<sup>349</sup> Vedle „mapa“ (mapa, např. s. 105) se setkáme s různými názvy: „árvore“ (strom s. 305), „rede de sinais“ (síť značek s. 263) nebo „esquema“ (schéma s. 82)

<sup>350</sup> „Sim, é verdade, a sigla de Osvaldo ficou suspensa no esquema da parede“, JL, s. 82

<sup>351</sup> „Tinha conseguido, Leonardo tinha ganho. Sim, isso há muito constava do esquema. Como disse, ele fora o primeiro elemento do mapa. Por vezes, podia suspender-se, saltar, regressar, mas não havia dúvida que o caminho do estátua ocupava o centro, como no vegetal, a nervura axial da folha“, JL, s. 304

<sup>352</sup> „Como já disse, tratava-se dum inocente mapa“, JL, s. 105

do ničeho se nepletla.<sup>353</sup> Leonardo zvládne schéma rozšifrovat, ale všímá si: „ty kresby mají jisté nesrovnalosti. [...] Ano, poslední kapitola *Bio Feedback Trainingu* vysvětluje, jak je všechno totožné se vším. Dokazuje, že rozdílnost jako taková se jeví pouze našim očím“.<sup>354</sup> Leonardo tvůrkyni mapy chápe a její dílo uznává. Případná vina je mu lhostejná, stejně jako je lhostejný k reakcím na vlastní umění.

Když si mapu, kde už je zaznamenána smrt Osvalda, Césara a Susany Mariny, prohlíží João Lavinha, rovnou autorku obviní. On, který se cítí být hlasatelem křesťanství, bez zamyšlení pokrytecky rovnou soudí, že za jejich smrt může vlastně ona, protože svévolně přerušila cestu, po níž se na mapě ubírá zkratka postavy. Názor Vypravěčky je však jiný: „Proč já? Navzdory tomu, co se říká, jsem jim nechtěla radit, strašit je nebo trestat, ať už to byl, kdo chtěl. Byli jsme svobodní. A v Papouščí domě jsem chtěla pouze pozorovat, nebyla jsem povinna do věcí zasahovat.“<sup>355</sup> Vypravěčka vytváří mapu tím, že vedle sebe skládá představu o realitě a tu později konfrontuje se skutečností, najdeme v románu ještě několikrát. Na stejném principu jsou založeny představy Susany Mariny o tom, jak se v budoucnu změní její vzhled, Falcãoův scénář k záběrům sériového zabijáka, Leonardovy sny ohledně společného vystupování s manhattanským umělcem nebo popis Eduardovy přípravy k založení požáru.

Vypravěčka ve vnitřních monologích často obhájí postoj mladých obyvatel domu k národním událostem a jejich zdánlivou aroganci. „Není správné tvrdit, že jsme se zamkli a ignorovali to, co se dělo mimo Dům papoušků. Právě naopak. Zastávám myšlenku, že jsme se za daných okolností stali jakýmsi vlhkoměrem...“<sup>356</sup> Vlhkoměr je přístroj vyhodnocující vzdušnou vlhkost okolního prostředí. Stejným způsobem jako

---

<sup>353</sup> „Apenas tomava nota, espalhava uma rede de sinais pela parede e não intervinha. Por vezes, antecipava o que sucedia, mais nada“, JL, s. 263

<sup>354</sup> „Os desenhos não tinham correspondência certa. [...] Sim, o último capítulo do *Bio Feedback Training* explica como tudo é igual a tudo. Demonstra como a diferença é só uma aparência dos nossos olhos“, JL, s. 315

<sup>355</sup> „Porquê eu? Ao contrário do que se diz, eu não tinha de aconselhar, intimidar ou punir fosse quem fosse. Éramos livres. E na Casa da Arara, eu apenas queria ver, não tinha de intervir“, JL, s. 362

<sup>356</sup> „Não é correcto dizer-se que nos trancámos, ignorando o que se passava no exterior da Casa da Arara. Bem pelo contrário. Mantenho a ideia de que, por força das circunstâncias, nos íamos transformando em uma espécie de higrómetro, diante...“, JL, s. 31

pracuje přístroj, zástupci prvního patra Domu papoušků měří aktuální portugalské společenské klima.

## 6.8. Území viny

„Lidé jsou vrženi do postmoderní společnosti a nemají kam utéci: musí se podívat do tváře vlastní mravní nezávislosti a tedy vlastní mravní odpovědnosti.“<sup>357</sup> Přijetí odpovědnosti za vlastní jednání je jedním z klíčových témat románu a je řešeno na různých úrovních. Tou nejbanálnější je přiznat si, kdo například způsobil potopu v domě. Paulina sice nechala puštěný kohoutek, ale podle ní nese stejnou vinu jako ostatní, kteří jej stejně jako ona nezavřeli.

Vypravěčka rozhodně odmítá vinu za to, že věděla o něčem špatném, co se může přihodit a budoucí oběti nevarovala. Falcão je podobného názoru, podle něj se reportér nesmí plést do záležitostí toho, o kom točí reportáž. Při sledování masového vraha je svědkem zločinu. Nejen, že událost neoznámí, ale ani k ní nezaujme odmítavé stanovisko. „Je to jeho život a jeho oběti.“<sup>358</sup> Stejně jako Vypravěčka nesoudí, nezasahuje, pouze dokumentuje, což z něj ale podle zákona dělá spoluviníka. Kdyby oba „umělci“ projevili účast, došlo by k porušení základního kritéria jejich tvorby, maximální autenticity zachyceného momentu.

Stejně tak, když se Leonardo promění ve Static Mana, nechce být vtahován do očekávání, která do něj fanoušci a kolemjdoucí vkládají. Stává se pouze médiem, skrze které všechno plyne. Pod bílou plachtou a s klapkami na očích, na nichž jsou namalovány oči falešné, se cítí izolován od okolního světa. V duchu pak hovoří sám se sebou: „Proč ho pronásledují a zrovna teď na něj mluví, jako kdyby byl odpovědný za neštěstí, která se dějí jiným?“<sup>359</sup>

---

<sup>357</sup> Bauman, Zygmunt: *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, s. 163

<sup>358</sup> „A vida é dele, as vítimas são dele“, JL, s. 199

<sup>359</sup> „Porquê o perseguiram e falam agora para ele, como se fosse responsável das desgraças que aconteciam aos outros?“, JL, s. 219

Podobně reaguje i Julieta, která ve schématech Vypravěččiny mapy objeví odkazy ke své nedokonané sebevraždě. Je překvapená faktem, že tam mohly být ještě před tím, než došlo k jejímu incidentu na stole. Dovtípí se, že mapa chvílemi funguje jako předpověď možných událostí a týká se skutečně všech obyvatel Domu papoušků. Jakmile si všimne, že i ona je součástí mapy, v duchu osočí zrovna nepřítomnou Vypravěčku:

Někdy lituji toho, co říkám. Tak či onak, na této zdi je zachyceno všechno. Ale tentokrát to neodpovídá pravdě, já nejsem rozčarovaná. [...] Tady stojí, že bych si měla lehnout na stůl. Jak vás napadlo, že budu ležet na kuchyňském stole? Jsem sice nevzdělaná osoba, ale něco vydržím. Vaše předpověď mě vždycky pobavila. Ale nyní, abych řekla pravdu, to mě urazila!<sup>360</sup>

Přestože Julieta tvrdila, že jí scéna předpovězená Vypravěčkou připadala absurdní, nakonec onu „věštbu“ naplní. Možná by to nikdy neudělala, pokud by okolnosti nepoukazovaly na tuto alternativu, když už je, jak sama Julieta tvrdí, nevzdělaná a bez představivosti.

Pochopitelně není možné považovat přeživší z prvního patra za viníky jednotlivých úmrtí a nešťastných událostí. Nikdo z nich nebyl přímým vrahem Osvalda, spolknout tasemnici byl Susanin nápad a César se nakazil nemocí od někoho zvečí. Musíme však vzít v potaz, že právě tito lidé svou apatií a neúčastí podpořili sled událostí vedoucí k tragickým koncům. Opustili své přátele ve chvíli, kdy potřebovali pomoc a podporu. Je zde tedy možné uvažovat o nepřímé vině, nebo přinejmenším o odsouzeníhodné lhostejnosti a neempatické přezíravosti k utrpení jejich nejbližších. Ale ani toto neotřese vírou společenství z prvního patra, že oni vinni nejsou.

Zde se opět objevuje zásadní generační protiklad. Mladí se odpovědnosti rovnou zříkají, Lanuitova generace je zatížena odpovědností příliš velkou, zahrnující

---

<sup>360</sup> „Às vezes arrependo-me do que conto. Dum modo ou de outro, fica tudo gravado nesta parede. Mas desta vez, não corresponde à verdade, não estou desiludida. [...] Ai está como eu nunca irei ficar estendida sobre essa mesa. Porque lhe passou pela cabeça que me estenderia sobre uma mesa de cozinha? Sou uma pessoa pouco instruída mas tenho resistência. A sua previsão sempre me divertiu. Agora, para falar a verdade, ofende-me!“, JL, s. 232

prostřednictvím revoluce „veškerý lid“. „Přehnaný individualismus, necitlivost a také nedostatek solidarity s jednotlivcem či kolektivem jsou jedny ze symptomů postmoderního světa.“<sup>361</sup> Portugalsko může být touto perspektivou pochopitelně nahlíženo jako zvláštní případ, protože diktatura v této zemi přetrvala až do doby, kdy ostatní jižní a západní evropské země byly již dávno demokratické. Salazarovu diktaturu provázal jediný všezahrnující nacionalistický diskurz, v režimu měli všichni myslet, žít a rozhodovat se vždy kolektivně. Individualita byla striktně potlačována. Během revolučních dní se lid musel opět spojit, aby svrhl dlouhotrvající vládu. Po tomto okamžiku se jako reakce pravděpodobně zrodila silná touha po vlastním směřování a upřednostňování individuality. V roce 1982, tedy osm let po revoluci, spekuluje Eduardo Lourenço o portugalském lidu, který tak dlouho zažíval „proces vylučování jednotlivců z dějin“<sup>362</sup>, že již není schopen kolektivního myšlení. Postavy představené v románu *Zahrada bez hranic*, zejména ty z prvního patra, nesledují vyšší cíle, než své životní a k nim se neváhají propracovat i na úkor druhých, přičemž nejsou schopni uznat individuální ani kolektivní vinu.

Podobně Eduardo necítí vinu za to, že mu za zhářství zaplatili dopředu: „Eduardo Lanuit schoval obálku do kapsy u kalhot. Necítil se ani koupený ani prodaný, cítil se jako část přeludného soukolí, které sám nesestavil, proto necítil ani hřích, ani vinu...“<sup>363</sup> Tím, že peníze vůbec přijme, zrazuje poslední ideál, který měl: víru v sebe, jako tvora rezistentního vůči penězům, jako člověka, který nezaprodá své předdubnové ideály nové společnosti založené pouze na uspokojování hmotných potřeb. Poté, co se tři týdny připravuje na zapálení obchodního domu, oheň založí někdo jiný a budova shoří, když Lanuit spí. To, že svůj noční úkol zaspí, dá zcela jiný význam jeho přezdívce. Neznamená již jen odkaz k hrdinství, ale též k selhání. Vlivem aktuálních událostí se

---

<sup>361</sup> Srov. Minuzzi Pinto, Luara. „O Jardim sem limites, de Lúcia Jorge – ou, por outras palavras, a situação do Portugal pós-25 de abril“. *Letrônica-Revista Digital da PUCRS*, N° 9, Porto Alegre : Universidade PUCRS, 2016, s. 64

<sup>362</sup> „o processo sob o modo de um desenraizamento histórico singular“ Lourenço, *O labirinto da saudade*, s. 77

<sup>363</sup> „Eduardo Lanuit guardou o envelope no bolso das calças. Não se sentia nem comprado nem vendido, sentia-se uma peça da engrenagem onírica que ele não tinha montado e por isso não experimentava pecado nem culpa...“, JL, s. 312

opět jakoby maže paměť, jedna událost překrývá druhou a původní významy se překrývají, až ztrácejí.

Eduardovi posléze dojde, že byl opět podveden a že mu vlastně zaplatili za to, aby požár nezaložil, jen aby zmátl případné vyšetřovatele. Jedná se o rozbití obrazu hrdiny, o stržení z piedestalu. Pro tematické srovnání uvádím citát z knihy *Místo domova* Silvie Richterové:

„Mužnost, srdnatost, statečnost se pozná podle toho, zda člověk za své činy přebírá odpovědnost, bez níž není svobody. Potřeba být svobodný i proti zákonu je znamením hledání jiného, vyššího zákona, zatímco prachspřátá degenerace respektu vůči zákonům se vždycky snaží odpovědnosti uniknout. Není těžké tyto dva zcela protichůdné jevy rozlišit, přestože jsou na scéně současného světa pěkně promíchané.“<sup>364</sup>

Nikdo z mladých nájemníků nechce přiznat vlastní podíl viny na Osvaldově smrti. Všichni jej pobízeli, aby šel do bývalého bydliště vyzvednout trička a všichni byli zpraveni o tom, že mu tam hrozí nebezpečí. Osvaldo však měl na výběr a nemusel je poslechnout. „Není to vina nikoho z nás, každý musí žít svůj život.“<sup>365</sup> Chtěl vypadat jako hrdina a zaplatil za to životem. Jeho smrt však není brána jako hrdinská, pouze jako zbytečná.

Leonardo, který se odmítl zastavit a vyslechnout Susanu Marinu, když za ním běžela, je sobecky naštvaný, že mu ji kamarádi připomněli. Býval by byl zapomněl, ale díky nim na ni bude muset myslet stále:

Vy mi nabouráváte život. Kdyby bylo po mém, ani by mě nenapadlo hledat tu vorvaní holku, teď to na mě všechno doléhá. [...] Sakra, lidi, trpím, slyším ji říkat *Hi! Man...* A to všechno kvůli vám, protože chcete promýšlet můj život místo mě.<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> Richterová: „O mužnosti“ In *Místo domova*, s. 84

<sup>365</sup> „Aqui ninguém foi culpado e cada um de nós deve ir à sua vida“, JL, s. 103

<sup>366</sup> „Vocês estão a lixar-me a vida. Por mim, nem mais me lembraria de procurar a rapariga cachalote e agora estou a ficar impressionado com tudo isso. [...] Bolas, pá, estou sofrendo, estou ouvindo a gaja a dizer *Hi! Man...* Tudo isto por causa de vocês querem pensar a minha vida em vez de mim“, JL, s. 361

Hrdiny románu však nikdo za jejich skutky většinou neobžalovává. Stejně jako Vypravěčka se dopředu obhajují sami a znovu upozorňují na to, co se stalo. V závěru knihy leží čtyři přeživší nájemníci Domu papoušků, Paulina, Gamito, Falcão a Vypravěčka, na obří posteli a mají strach. Špatné věci se staly a jejich následky si ponesou, ať už vinu a odpovědnost přijmou nebo ne. I odmítnutí viny však znamená přinejmenším zamyšlení nad vlastními skutky. „Tehdy, kdy slábne tlak vnějšího donucení a kdy mizí autorita konvencí, se lidem jejich vlastní činy jeví jako věc odpovědné volby a koneckonců jako věc svědomí a mravní odpovědnosti.“<sup>367</sup>

Rádi by se zabývali pouze přítomností, ale zjišťují, že vzdálená i nedávná minulost, minulost národní i osobní, má stále dopad na jejich životy. Při vzpomínkách na své bývalé spolubydlící si dokola pouštějí Falcãoův film, který je pro jejich společenství obrazovou kronikou. Dochází jim, že nelze žít bez kořenů a nepatřit nikam.

---

<sup>367</sup> Bauman. Op. cit., s. 162



## 7. Závěr

Dům je esenciálním prostorem většiny literárních příběhů, rovněž je jakýmsi statickým protějškem postavy, tvoří její zázemí či naopak cíl jejího směřování. Ve způsobu svého uspořádání může odrážet charakter postavy nebo zdůraznit významný rozpor mezi prostorem a bytostí, která jej obývá. Topos domu je stěžejní zejména pro tematologii a literární topologii. Ať už ve smyslu lidského obydlí, dočasného útočiště nebo naopak domova. V průběhu 20. století, v souvislosti s tím, jak se proměňuje role, funkce, podoba i význam literární postavy, stejně jako ostatních konstitutivních prvků narativního textu, dochází k výrazným proměnám rovněž v pojetí prostoru domu.

V evropské literatuře se dům jako samostatný topos začíná častěji objevovat v 19. století v souvislosti s vzestupem měšťanstva. Společně s novým stavem lidského bytí a vědomí, které po fázi expanze do světa začaly směřovat opět do soukromí. Ne však znovu za pomyslné hradby měst, ale do bezpečí čtyř stěn měšťanského domu.

Od období realismu získává téma domu specifické postavení v románové tvorbě, stává se totiž častou metonymií pro určitý výsek společnosti, pro zobrazení země nebo dokonce celého světa. Částečnou zásluhu na tom nese jeden z průkopníků realismu Honoré de Balzac, v jehož díle nacházíme obrazy četných budov a obydlí, jejichž prostřednictvím jsou zobrazovány všechny vrstvy tehdejší francouzské společnosti. Balzakov popis domu tvoří kondenzovanou informaci o svých obyvatelích a je významnou složkou jeho cyklu *Lidské komedie*.

V portugalském prostředí se o vykreslení aktuálního společensko-kulturního panoramatu v podobě rozsáhlého souboru próz nazvaného *Výjevy z portugalského života* snažil výrazný představitel realismu a naturalismu Eça de Queirós. V jeho románech z poslední třetiny 19. století nacházíme počátky nejrozličnějších paralel mezi obývaným prostorem a obrazy společnosti. Tematizovaný dům určený primárně k obývání v nich není pouhou kulisou či místem děje, ale stává se alegorickým, metonymickým či symbolickým prostorem. Queirós ve svých románech nastínil témata, která prochází ve vztahu k domům až do období postmoderny a pravděpodobně se budou v různých obměnách objevovat i dále. Sledovaná kontinuita opakujících se motivů

v jednotlivých domech zobrazených v portugalských prózách 20. století ústí v navrhované členění do tematických okruhů nazvaných „domy-rody“, „domy-projekty“ a „domy-hnízda“.

U okruhu „domy-rody“ se jedná především o určitou, často až fatální, provázanost mezi domem a rodem, spojovanou též s motivem návratu do předchozího bydliště, ve většině případů v době nepřítomnosti zcela opuštěného. Zásadní vztah mezi domem a rodem,<sup>368</sup> v němž vzhled domu jakoby zrcadlově odráží vzestup či pád rodu, se výrazně objevuje v románu *Maiové*, kde je rovněž představen opakovaný trojgenerační model zobrazované rodiny. Ten se nejčastějšího zpracování dočkal v období neorealismu, zejména v novelách *Dům na duně* a *Včela v dešti* popisujících úpadek a postupný zánik venkovských rodových sídel, konec „feudálního“ uspořádání a otřes patriarchálními hodnotami. Totéž se opakuje i u děl z druhé poloviny 20. století, kdy omezení moci a vlivu posledního potomka rodu zpravidla znamená konec do té doby akceptovaného systému (*O delfínu* nebo *Příručka inkvizitorů*). S podobnou tematikou je pracováno i v románu *Vítr hvízdající v jeřábech*, kde je ovšem protagonistkou žena, která si nakonec po překonání mnoha předsudků obhájí právo ve zděděné vile zůstat. V tomto případě ovšem rovněž platí, že rodová sídla a postava neplodného posledního zástupce dynastie se objevují jako obrazy přelomových okamžiků, po nichž dochází k zásadním celospolečenským změnám.

K „domům-rodům“ se váže rovněž motiv návratu do dříve obývaného domu. Hlavní hrdinové se vrací z dlouhých cest, z nichž některé byly vlastně útky, přijíždí zpět z koloniálních válek, nebo se životním obloukem dostávají zpět do domu svého dětství a dospívání. Vždy se jedná o jaksi nový začátek, který vyžaduje osobní zpovědi, přiznání, odpuštění, přijetí, nové definování vlastní identity nezřídka s existenciálními a metafyzickými přesahy. Zvláštní skupinu tvoří domy z románů *Navždycky* a *Ve jménu země*, v nichž se protagonista vrací do bývalého obydlí strávit poslední čas života, tedy přichystat se na smrt. Příběh umělce restaurujícího starou kapli z tematicky podobného *Posledního zpěvu* ovšem spadá spíše do okruhu „domů-projektů“.

---

<sup>368</sup> Portugalské slovo „casa“ zahrnuje oba významy.

U „domů-projektů“ se většinou jedná o měnící se, záměrně přetvářený a opakovaně budovaný dům, který je pojímáný více jako atribut postavy, než místo určené k bydlení. Z politických důvodů zapálený šlechtický palác se objevil v divadelní hře *Mnich Luís de Sousa* již v období romantismu a hned dvě naprosto protichůdné speciálně zkonstruované stavby, přetechizovanou a bukolickou, najdeme v Queirósově románu *Kráčej a čti*. Svěrázným projektem je ovšem i Leonardův meditační a cvičební pokoj v *Zahradě bez hranic* nebo Marií záměrně nábytkem zastavěný a prostřednictvím vlastních předmětů vymezený pokoj ve *Včele v dešti*.

„Domy-hnízda“ zdůrazňují téma „ženského prostoru“ v rámci domu, na který je nahlíženo jinou optikou, než na „prostor mužský“, snad proto, že historicky žena svou roli zpravidla v portugalské patriarchální společnosti neurčovala, což je jev sledovatelný již od doby zámořských objevů. „Domov-hnízdo“ je prostorem tradičně vyhrazeným ženě pro vlastní realizaci budování rodinného krbu a výchově dětí, je ovšem rovněž prostorem uzavřeným, izolovaným a mnohdy nabývajícím až podoby vězení, jak je tematizováno ve *Včele v dešti*, v *Zahradě bez hranic*, v *Pobřeží šepotů* a mnoha dalších dílech). Žena proto měla potřebu o své místo bojovat (*Včela v dešti*) nebo z něj unikat (*Navždycky*, *Zahrada bez hranic*). K otevření prostoru a zrušení genderových hranic dochází až v románech z porevolučních osmdesátých a devadesátých let (*Mlčení*). Důležitý motiv, který se váže k tomuto okruhu je mlčení, dokonce až naprosté ticho,<sup>369</sup> které je příznakem nejen samoty, ukrývání a strachu, ale též obtížné komunikace. K nemluvnému životu v „paralelních světech“ dochází v domácnostech mezi mužem a ženou (*Včela v dešti*, *Navždycky* a mnoho jiných), stejně jako mezi příslušníky různých generací, jak je patrné například z próz *Dům na duně*, *Zahrada bez hranic* nebo z povídek „Šaty barvy ohně“ a „Dnes v noci se mnou zůstaň“.

Zmíněné lhostejné i zlověstné ticho však jako by se vinulo celou portugalskou prózou 20. století, které bylo ve znamení pocitů provinčnosti a zaostalosti, aby bylo mezi lety 1928-1974 vystřídáno zastrahováním a cenzurou Salazarova autoritářského režimu a skončilo bolestnou sebereflexí a zklamáním z porevolučního vývoje. V této atmosféře

---

<sup>369</sup> Portugalské slovo „silêncio“ lze přeložit výrazy „mlčení“ i „ticho“.

bylo snad pro autory i čtenáře snazší promítnout názory a pocity do schematické podoby prostoru domu.

## 8. Seznam použité literatury

### Primární literatura

- JORGE, Lídia. *O Jardim sem Limites*. Lisboa: Dom Quixote, 2002
- FERREIRA, Vergílio. *Navždycky*. Přel. Šárka Grauová, Praha : Mladá fronta, 2000
- FERREIRA, Vergílio. *Para Sempre*. Lisboa : Bertrand Editora, 1983
- OLIVEIRA, Carlos de. *Uma Abelha na Chuva*, Lisboa : Sá da Costa Editora, 1986
- OLIVEIRA, Carlos de. „Včela v dešti“. In *Pět portugalských novel*. Přel. Marie Adámková. Praha : Odeon, 1987

### Sekundární literatura

- ANTUNES, António Lobo. *Jidášova díra*. Přel. Lada Weissová. Praha : Mladá fronta, 2002
- AUGÉ, Marc: „Nové světy“. In *Antropologie současných světů*. Přel. Ivana Holzbachová. Brno : Atlantis, 1999
- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Přel. Josef Hrdlička. Praha : Malvern, 2009
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha : Odeon, 1980
- BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Přel. Miloslav Petrusek. Praha : Sociologické nakladatelství, 1995
- BECKER, Udo. *Slovník symbolů*. Přel. Petr Patočka Praha : Portál, 2007
- BÍLEK, Petr A.. *Hledání jazyka interpretace*. Brno : Host, 2003
- BLANCHOT, Maurice. *Literární prostor*. Přel. Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. Praha : Herrmann & synové, 1999
- CABRAL, Maria Manuela Alfonso Lacerda. „Inquietação pós-moderna“, *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, 1997, II.

Série, Vol. XIV

- CORREIA, Lourenço, Antonino Márcio. *Estranhamento, desencontros e solidão: a representação da família na ficção de Carlos de Oliveira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009
- COSTA DE FIGUEIREDO, Carla Edina. *Juventude e Velhice na Narrativa de Branquinho da Fonseca*. Tese de doutoramento. Aveiro : Universidade de Aveiro. 2006
- Dicionário de Literatura Portuguesa*, MACHADO, Álvaro Manuel. Lisboa : Editorial Presença, 1996
- Dějiny portugalské literatury*. SARAIVA, António José — LOPES, Óscar. Praha : Odeon, 1972
- GARRETT, Almeida. *Mnich Luís de Sousa*, Přel. Marie Havlíková, Praha: Torst, 2011
- GAVILANES LASO, José Luis. *Vergílio Ferreira. Espaço Simbólico e Metafísico*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989
- GERSÃO, Teolinda. *Mlčení*. Přel. Lada Weisssová. Praha : Torst, 2009
- GRAUOVÁ, Šárka. „Protože jsme živi a celá velikost tak pro nás trvá“ (Otázka transcendence u Maurice Merleau-Pontyho a Vergília Ferreiry) In *Svět literatury* 2007, roč. XVII, č. 35
- Estudos sobre Vergílio Ferreira*. GODINHO, Helder. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982
- FERREIRA, Vergílio. *Espaço do Invisível* 1, Lisboa : Bertrand Editora, 1990
- FONSECA, Branquinho da. *Baron a jiné prózy*. Přel. Marie Havlíková a Ladislav Václavík. Praha : Triáda, 2013
- FOUCAULT, Michel. „O jiných prostorech“. In *Myšlení vnějšku*. Přel. Čestmír Pelikán. Praha : Herrmann a synové, 2003
- HAUSENBLAS, Karel. „Zobrazení prostoru v Máchově Máji“. In *Výstavba jazykových projevů a styl*. Praha : Univerzita Karlova, 1972
- HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Přel. Ivan Chvatík. Praha : Oikoymenh, 1993
- História da literatura portuguesa* (7<sup>a</sup> parte — As correntes contemporâneas): LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima.

- Lisboa : Alfa, 2002
- HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha : Koniasch Latin Press, 1994
- HODROVÁ, Daniela a kolektiv. *...na okraji chaosu...* Praha : Torst, 2001
- HODROVÁ, Daniela a kolektiv. *Poetika míst*. Jinočany : H&H, 1997
- HRBATA, Zdeněk. "Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle". In Červenka, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2005
- HUTCHEON, Linda. "Cultural Critique" In *Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism*. No. 5. Minnesota : University of Minnesota Press, 1986-1987
- In Other Words/Por Outras Palavras*. ALONSO, Cláudia Pazos (e o colectivo de autores), Dartmouth : University of Massachusetts, 1999
- JEDLIČKOVÁ, Alice. „Prostor fikčního narativu: textová konstrukce, kulturní modely a mentální obrazy“, In *Město: Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. In Malura, Jan. Tomášek, Martin. *Město: Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava : Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011
- JORGE, Lília. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 2004
- JORGE, Lília. *O Vento Assobiando nas Gruas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002
- JORGE, Lília. „A vitalidade do romance“, *Jornal de Letras*, n° 934, 2006
- GARRETT, Almeida. *Mnich Luís de Sousa*. Přel. Marie Havlíková. Praha : Torst, 2011
- GUEDES, Maria Estela. „Céu e terra na poesia de Carlos de Oliveira“ In *Comunicação ao IX Colóquio Internacional – Discursos e Práticas Alquímicas*. Lisboa : Benedita, 2010
- GUEDES, Maria Estela. „Espacialização na obra de Carlos de Oliveira“ In *Triplo V de Artes, Religiões e Ciências*, N. 21, 2011
- GERSÃO, Teolinda. *Mlčení*. Přel. Lada Weisssová. Praha : Torst, 2009

- KOLAŘÍK, Pavel. *Proměny subjektu v časoprostorovém rámci tří románů Vergília Ferreiry (Mudança, Aparição, Para Sempre)*. Diplomová práce. Praha FF UK, 2004
- LACHMANN, Renate. *Memoria Fantastika*. Přel. Tomáš Glanc. Praha : Hermann a synové, 2002
- Letras e Letras*, n° 55 Dossier, 9/91
- LAWRENCE, David Herbert. *Synové a milenci*, přel. Kateřina Hilská, Frýdek Místek : Alpress, 2005
- LE GOFF, Jacques. *Paměť a dějiny*. Přel. Irena Kozelská, Argo : Praha, 2007
- LIMA, Isabel Pires de. *Vozes e Olhares no feminino*. Porto : Edições Afrontamento, 2001
- LOURENÇO, Eduardo. *Chaos a nádhera*. Přel. Pavla Lidmilová a Vlasta Dufková. Praha : Dauphin, 2002
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa : Publicação Dom Quixote, 1982
- LURKER, Manfred. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Přel. Růžena Dostálová a kolektiv. Praha : Vyšehrad, 1999
- MACHADO. José Pedro. *Dicionário etimológico da lingua portuguesa*. Belo Horizonte : Livros Horizonte, 2003
- MATHAUSER, Zdeněk. *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Brno : Blok, 1988
- MARTELO, Rosa Maria. Casas destruídas. „A revisitação de Casa na Duna em Finisterra de Carlos de Oliveira“ In *Línguas e Literaturas. Revista da Faculdade de Letras*. Porto. XVII, 2000
- MEDINA, João. *Eça de Queiroz e a geração de 70*, Lisboa : Moraes Editores, 1980
- MEDEIROS, Paulo de. “Casas assombradas” In FERREIRA, Ana Paula & Ribeiro, Margarida (org.). *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto : Campo das Letras, 2003
- MINUZZI PINTO, Luara. „O Jardim sem limites, de Lídia Jorge – ou, por outras palavras, a situação do Portugal pós-25 de abril“. Letrônica-Revista Digital da PUCRS, N° 9, Porto Alegre :



- Universidade PUCRS, 2016
- MRÁZKOVÁ, Barbora. *Água, terra, fogo e ar: o uso e a função dos quatro elementos naturais na obra de Carlos de Oliveira*. Diplomová práce. Brno : FF MU, 2013
- OLIVEIRA, Carlos de. *Casa na duna*. Coimbra: Coimbra Editora, 1944
- Para um leitor ignorado. Ensaio sobre a ficção de Lídia Jorge*. Lisboa : Texto Editores, 2009
- Poéticas do espaço literário*. FILHO, Oziris Borges. BARBOSA, Sidney e colectivo. São Carlos : Claraluz, 2009
- PAPOULA, Talita da Rocha Pessoa Rezende. *Espaços em trânsito: Uma leitura de O vento assobiando nas gruas de Lídia Jorge*. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009
- PEDROSA, Inês. „Dnes v noci se mnou zůstaň“ In *Plav – měsíčník pro světovou literaturu*. Přel. Karolina Válová, č. 10, 2009
- PEDROSA, Inês. *Nas Tuas Mãos*. Lisboa : Dom Quixote, 1997
- PECHAR, Jiří. *Prostor imaginace*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 1992
- PĚTOVÁ, Marie. „Prostorovost člověka a světa u pozdního Heideggera“ In Novotný Jaroslav: *Člověk mezi rozprostraněností a krajinou. Studie k rozmanitosti chápání prostoru*. Praha : Togga, 2008.
- PAIVA, José Rodrigues de. *Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*. Recife : Editora Universitária. 2007
- PINTASILGO, M<sup>a</sup>. de Lourdes: *Os novos feminismos*. Lisboa : Moraes Editores, 1981
- PIRES, José Cardoso. *O delfínu*. Přel. Pavla Lidmilová. Praha : Dauphin, 1998
- POE, Edgar Allan. „Zánik domu Usherů“, In *Jáma a kyvadlo*, Přel. Josef Schwarz. Odeon : Praha, 1978
- RODRIGUES, Isabel Cristina. *A poética do romance em Vergílio Ferreira*, Lisboa : Edições Colibri, 2000
- QUEIRÓS, Eça de. *Kráčej a čti*. Přel. Marie Havlíková. Praha : Academia, 2000
- QUEIRÓS, Eça de. *Maiové (episoda z romantického života)*. Přel.

- Zdeněk Hampejs. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (SNKLHU), 1957
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Porto : Porto Editora, 2012
- REAL, Miguel. *A vocação histórica de Portugal*. Lisboa : Esfera do Caos, 2012.
- REIS, Carlos. “Eça de Queirós e o discurso da História” In *Estudos queirosianos. Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa : Editorial Presença, 1999
- REIS, Carlos. *Introdução à leitura d’Os Maias*. Coimbra: Livraria Almedina, 1988
- REIS, Carlos. “Lídia Jorge: Em busca do final feliz”. Trabalho de casa. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Número 858, 2003
- REIS, Carlos. *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra : Livraria Almedina, 1983
- REIS, Carlos. *Introdução à Leitura de Uma Abelha na Chuva*. Coimbra : Livraria Almedina, 1980
- RIBEIRO, Bernardim. *Kniha stesku*. Přel. Marie Havlíková. Praha : Argo, 2008
- RICHTEROVÁ, Sylvie. *Místo domova*. Brno : Host, 2004
- SANTOS, Carina Faustino. *A Escrita Feminina e a Guerra Colonial*. Lisboa : Vega Editora, 2003
- SEIXO, M. Alzira. *A palavra do romance – Ensaio de genealogia e Análise*. Lisboa : Livros Horizonte, 1986
- SŁAWIŃSKI, Janusz. „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“. Přel. Petr Vidlák. In *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX století*. Brno : Host, 2002
- Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. : HODOUŠEK, Eduard a kolektiv. Praha : Libri, 1999
- SOBRAL, Manuel José: *Memória e Identidade Nacional: considerações de carácter geral e o caso português*. Lisboa : Edições Afrontamento, 2006
- SOUSA, José Antunes de. *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra literária*. Lisboa : Instituto Piaget, 2010

- Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*. Kolektiv autorů.  
Praha: Filozofický ústav ČSAV, 1992
- SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 ½ D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha : Casablanca, 2008
- ŠPÁNKOVÁ, Silvie. *António Lobo Antunes: rozpětí románu*. Disertační práce. Praha : Filozofická fakulta UK, 2010
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Přel. Libuše Valentová a Jiří Pelán. Praha : Triáda, 2000
- TUTIKIAN, Jane. *Inquietos olhares: A construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. São Paulo : Arte-Ciência, 1999
- VÁLOVÁ, Karolina. „Rozpadající se dvoukolka na blátivé cestě (Prostor domu v románu Carlose de Oliveiry Včela v dešti)“ In *Svět literatury* 2017, roč. XXVII, č. 56
- VÁLOVÁ, Karolina. „As casas das Casas: Nos romances Os Maias e a Cidade e as Serras de Eça de Queirós“ In *Acta Universitatis Carolinae Philologica 1/2015, Romanistica Pragensia XX*
- VÁLOVÁ, Karolina. „Residência da dinastia – um tema na literatura portuguesa“ In *Língua Portuguesa na Europa Central: estudos e perspectivas*. RAMOS, Joaquim Coelho. GRAUOVÁ, Šárka. JINDROVÁ, Jaroslava (eds.). Prague : Charles University, 2016
- VASCONCELOS, José Carlos de. „A matéria dos sonhos“. *Jornal de Letras*, 2007, n° 951
- Vergílio Ferreira. Cinquenta anos de vida literária. Actas do Colóquio interdisciplinar*. FONSECA, Fernanda Irene e colectivo. Porto : Fundação Eng. António de Almeida, 1995
- VRUBLOVÁ, Karolína. *Podoby paměti v románech Lídii Jorgeové*. Diplomová práce. Praha : Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2008
- ZILLI, Terezinha de Lourdes Coelho. *Ruínas da memória: uma arqueologia da narrativa: o jardim sem limites*. São Paulo : Hucitec, 2004.
- ZORAN, Gabriel. „K teorii narativního prostoru“. *Aluze*, č. 1, 2009

## Elektronické zdroje

ČAPLYGINOVÁ, Olga. VÁLOVÁ, Karolina. „Topos domu a jeho metamorfózy: proměna podoby domu v diachronním náhledu“ In *Člověk*. Internetový časopis FF UK.

[online] [cit. 31. 7. 2014] Dostupné z:

<<http://clovek.ff.cuni.cz/view.php?cisloclanku=201407310>>

MEDEIROS, Paulo de. *Revisitando Lídia Jorge*. [online] [cit. 3. prosince 2013] Dostupné z:

<<http://www.editionweb.com/Noticias/Noticias.aspx?nid=1333&editoria=8&sub=29>>

OLIVEIRA, Jurema José de. *Uma auto-análise em A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge*. [online] [cit. 11. ledna 2015] Dostupné z:

<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/olive.rtf>>

PAIVA, José Rodrigues de. *Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*. Tese de Doutorado. [online] [cit. 28. dubna 2017] Dostupné z:

<<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7586>>

SANTOS ZANELATTO, Rosana Cristina. *Tudo o que é real dissolve se na chuva*. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários.

Volume 10/2007 [online] [cit. 20. března 2015] Dostupné z:

<<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroja>>

SCHMIDT, Simone Pereira. *Para a re-inscrição das histórias do gênero no romance português contemporâneo*. [online] [cit. 20. listopadu 2010] Dostupné z:

<[www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2001000100019&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2001000100019&lng=en&nrm=iso)>

